الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــة منتـــوري قسنطينـــة

كليـــة الآداب واللغـــــات

قسم اللغـــة العربيـــة وآدابها

رقـــم الإيداع:...........

شعريـــة المتخيل

عند أحمـــد الغوالمـــي

مذكـــرة مقدمـــة لنيـــل شهـــادة الماجستيـــر

شعبـــة البلاغـــة وشعريـــة الخـــطاب

إعـــداد:

سهيلـــة زرزار

إشـــراف:

د. عزيـــز لعكايشـــي

لجنـــة المناقشـــة:

أ. د:...رئيـــسا

أ. د: عـــزيـــز لعكايشـــي...مشرفـــا ومقـــررا

أ. د:...عضـــوا مناقشـــا

أ. د:... عضـــوا مناقشـــا

أ. د:... عضـــوا مناقشـــا

السنـــة الجامعيـــة

2007-2006

مقدمـــة:

الموضـوع قيـد الدراسـة موسـوم بــ «شـعرية المتخيـل عنـد أحمـد الغـوالمي الجزائري» وعلى إثر هذا العمل سوف نحاول رصد أهم القوانين الداخليـة الخاصـة التي تحكم المتخيل لدى الشاعر، إضافة إلى رصد المتغيرات الحاصلة علـى مستوى المتخيل في جوانبه اللغوية والبلاغية والإيقاعية، في ظل القراءة التحليلية الاستقرائية الشاملة للمدونة الشعرية المستخدمة في الدراسة .

وقد كان لرغبتنا الملحة في التعريف بواحد من الشعراء المغمورين والمجهولين لدى الباحثين والقراء على السواء، الدور الكبير في دفعنا لاختيار هذا الموضوع .
غير أن هذه الرغبة لم تخلق من العدم فقد كان وراءها مجهود كبير قام بـه الدكتور عبد الله حمادي عندما جمع قصائد الشاعر وحقق ديوانـه وسـهر علـى تقديمـه للقـراء، بل وعمل على التعريف به في كثير من الملتقيات والندوات.

لذلك ارتأينا أن نعطي هذه النصوص حقها من الدراسة العلمية، فالموضـوع بصفة عامة يتميز بالخصوبة والثراء نظراً لما يثيره من أسئلة لامتناهية باعتباره موضوعاً لم يسبق التطرق إليه من قبل، ثم إن هذه النصوص تعتبر مادةً شعرية خام وبالتالي يصبح الاهتمام بهذه المادة الخام ضرورة علمية للحفاظ علـى التـراث الجزائري والشعري خاصةً.

إضافة إلى أن أحمد الغوالمي يمثل في نظرنا نصاً شعرياً كان يتغذى فكرياً من مختلف أنماط الوعي التي كانت تموج بها الحركة الوطنية الجزائرية بدءً من الوضع الإصلاحي، ومروراً بالوعي السياسي، وقيام الثورة الجزائرية، وصولاً إلـى مرحلـة ما بعد الاستقلال.

هذا إلى جانب حرصنا على إعادة النظر في العلاقة التقليدية القائمة بين شـعرية المتخيل والقصيدة غير العمودية، بحيث يصبح المصطلح شاملاً لا يخص نوعـاً شعرياً أحادياً، بل يتجاوز ذلك إلى كل الأنواع الشعرية، فالمقاربات الخاصة بـالتراث الجزائري في عمومها مقاربات سردية أكثر منها مقاربات شعرية علمية دقيقة .

وسوف نسعى من خلال هذا البحث إلى ترقية النظرية النقدية وتفعيل الحوار على مستوى المفاهيم والأصول للشعرية الجزائرية، كما نسعى إلى تعزيز الدراسات النقدية المعاصرة والجادة في ميدان الشعرية وفيما يخص الشعر الجزائري، محاولين إعادة الاعتبار لهذا الأخير عن طريق إثراء النقد التطبيقي في الجزائر.

فالهدف إذن هو تقصي القوانين التي تحكم المتخيل لدى الشاعر من خلال قصائده العمودية وغير العمودية.

وحرصاً على الموضوعية اعتمدنا شعرية المتخيل كزاوية ننطلق من خلالها في مساءلة هذه النصوص نظراً للإغراء الذي تتميز به شعرية المتخيل ولقدرتها على تقديم آليات فعالة أثناء عملية المساءلة النصية .

إن هذه الدراسة ككل سوف تتولى الإجابة عن سؤال هام وجوهري:

- ما هي القوانين النصية التقنية الدقيقة التي أنتجت ما نسميه بشعرية المتخيل عند الغوالمي ؟

أو بعبارة أخرى: ما هي أهم الآليات النصية التي أسست لنا شعرية المتخيل داخل نصوص الغوالمي ؟

وسوف يحاول هذا الموضوع الإجابة عن هذا السؤال التأسيسي الهام، كما يتولى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالأهداف الجزئية التطبيقية التي نجملها فيما يلي: أين تكمن شعرية المتخيل البلاغي من خلال هذه النصوص ؟

ما هـي أهم الآليات التي تتحكم في علاقة الاستعارة بالرمز ؟

ما هـي القوانين الإيقاعية التي تتحكم في المتخيل الإيقاعـي ؟

ومن ثم كان لزاماً علينا أن نبدأ الدراسة بمدخل نختاره فصلاً نظرياً تمهيدياً يعرض في إيجاز لمفهومي الشعرية والمتخيل، كما يعرض للطبيعة البنائية لشعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي، وسوف نعمد للإسهاب في هذا الفصل لأسباب موضوعية تتعلق بتوضيح أهم التقاطعات الموجودة بين شعريات المصطلح، وسيكون هذا الفصل بمثابة تشييد للقاعدة النظرية التي يقوم عليها البحث التحليلي،

فلا يمكننا الانطلاق في بحث يغيب الجانب النظري لأهم زواياه وآلياته التحليلية الأساسية، لذلك ستكون هذه النظريات مرحلة لابد منها .

أما المرحلة التحليلية فهي عبارة عن فصلين الأول موسوم بـ (المتخيل البلاغي في القصائد العمودية) ومن خلاله سنحاول تقصي أهم الآليات التي تحكم حركة الاستعارة في علاقتها بالرمز ومن ثم بالمتخيل. وإذا كان هذا الفصل سيختص بالقصائد العمودية، فإن الفصل الثالث سيهتم بحركية شعرية المتخيل من خلا ل القصائد الحرة، ويستعين هذا الفصل بالقراءات التي تنطلق من البنى النحوية ومن حركية الرموز إضافة إلى الإيقاع في محاولة لرصد حركية شعرية المتخيل .

وسوف نعمد في الجانب التحليلي إلى الاستعانة بمجموعة من الجداول والرسومات البيانية والإحصاءات التي سيكون لها فضل التوضيح والتدقيق بالنسبة لكثير من النتائج التي سيتم رصدها .

كل هذا سيتم اعتماداً على المنهج التحليلي الوصفي القائم على مساءلة النص في إطاره العام، وهو منهج يعتمد القراءة الأفقية والقراءة العمودية، وبالتالي فمنهجية البحث منهجية منفتحة على منجزات المناهج المعاصرة، وتعتمد بصفة عامة علمية المناهج النصانية .

ولم يكن هذا العمل ليتم لولا مجموعة من المصادر والمراجع التي كان من أهمها: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي الذي حققه الدكتور عبد الله حمادي، شعريات المتخيل للعربي الذهبي، مفاهيم الشعرية لحسن ناظم، الخطاب وفائض المعنى لبول ريكور، دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث لوجدان الصايغ، أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل، الشعر الوجود والزمان لعبد العزيز بو مسهولي، إضافة إلى بعض المقالات المستقاة من المجلات والمواقع الإلكترونية .

وككل بحث أكاديمي فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات كان أهمها صعوبة الحصول على بعض المراجع الهامة .

وفي الختام نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور "عزيز لعكايشي" الذي كان له الفضل الكبير بعده تعالى في إعانتنا على إنجاز هذا البحث .

فكانت إرشاداته وتوجيهاته نوراً حاولنا الاستضاءة به طوال مرحلة البحث، وكانت تشجيعاته المستمرة محفزاً قوياً للمضي إلى الأمام من أجل تقديم هذا العمل في شكله النهائي .

الفصـــــل الأول

الشعريـــة والمتخيـــل

بين المفهوم والعلاقات

I. الشعرية البناء والأصول :

سيتولى مبحثنا هذا تقديم خلفية تأرخية موجزة، نرصد من خلالها الامتداد الأنطولوجي لمفهوم الشعرية، لذلك فلن نجمل كل النظريات والآراء التي أخذت على عاتقها البحث في شعرية النص. وإنما سيقتصر مبحثنا هذا على أهم الإسهامات التي حاولت التأسيس لمفهوم كلي يوضح لنا مكامن شعرية الخطاب الأدبي .

وستكون البداية من أول الدراسات التي أخذت على عاتقها البحث في موضوع الشعرية ونقصد بها، ما قدمه كل من اليونان مع أرسطو والعرب مع الجرجاني وحازم القرطاجني وصولا إلى أهم النظريات المعاصرة في الشعرية .

1.I. نظرية المحاكاة والأصول الغربية:

لفظ المحاكاة في أصله مصطلح فلسفي، وقد استخدمه كل من سقراط وأفلاطون، لذلك نجد أفلاطون يقول في جمهوريته: « والشاعر التراجيدي محاكٍ وهو كغيره من المقلدين يبتعد ثلاث مرات عن الملك ومثال الحقيقة » .[1]

وقد استخدم أرسطو مصطلح (المحاكاة) في كتابه: « فن الشعر»، الذي تولى «أبو بشر متى بن يونس328 هـ» ترجمته إلى العربية، بعنوان «أبو طيقا»، وقد شكلت "المحاكاة" كمفهوم جوهر نظرية أرسطو في الشعرية، ويعتبر كتابه هذا أقدم مؤلف يعرض لنظرية تحاول التأسيس لقانون شعري بكيفية ما .

أما بالنسبة لطريقة العرض داخل المؤلف فقد اختار أرسطو أن ينطلق « في كتابه- طبقا لعرض استدلالي- من تحديد مبادئ أولية عامة ومن ثم التدرج نحو جزئيات الموضوع ».[2]

والفرق بين المحاكاة عند أفلاطون وبينها عند أرسطو أن الثاني أسقط من حسابه عالم المُثل، وأنه لم يطلق مصطلح (المحاكاة) على أصحاب الحرف كما فعل أفلاطون.[3]

وقد خرج أرسطو بنظرية المحاكاة من دائرة الفلسفة إلى عالم الشعر، وحاول أن يجعل منها الجوهر الأساس لفنون الشعر، وهنا اتضحت معالم الشعرية ضمن هذه النظرية ذلك أنها

1 - إحسان عباس: فن الشعر، ط1، دار صادر ،دار الشروق، بيروت، الأردن، 1996، ص18.
2 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994، ص21 .
3 - إحسان عباس: فن الشعر، ص18 .

أعطت الشعر عناية خاصة بحيث اشترطت تطابقه « مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون » .[1]

أما الفنون الشعرية التي قصدها أرسطو فكانت: المأساة والملهاة والملحمة، والديثرامب. ورأى أرسطو أن "المحاكاة" تشكل جوهر الفن، وهي لديه ذات طابع مزدوج « فهي- من جهة أولى- محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، - ومن جهة ثانية - محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيال » .[2]

ومن خلال هذا التحديد تتضح لنا عناية هذه النظرية بالعلاقة التي تجمع بين الشعر والخيال، وهي أول نظرية إنسانية تعطي الشعر حق الاختراق لكل ما هو واقعي ومألوف ولو بطريقة المشابهة، بل وتعطي المشابهة خاصية التفوق والتميز والإبداع.

وانطلاقا من مفهوم المحاكاة يتم تحديد ماهية المأساة بوصفها « محاكاة فعل نبيل تَام لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات »[3]، والتطهير هو غاية المأساة.

وإلى جانب المأساة قدم أرسطو قوانين الملحمة التي كانت تستعين بالأمور غير المعقولة التي تنتج الأمور العجيبة.

وبعد هذا العرض نأتي إلى سؤال طرحه العديد من الباحثين: - هل تناول أرسطو حقاً الشعر في كتابه (فن الشعر) ؟

فالشعر الذي نبحث عنه ليس أنواع التمثيل، وإنما هو الشعر الغنائي.[4] ويجيب حسن ناظم عن هذا التساؤل: « لقد كان كتاب أرسطو في الشعرية كتابا في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، فهو يصف خصائص الأجناس الممثلة (الملحمة والدراما) ولم يكن يتناول الشعر

وصرح تودوروف أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب ».[5]

1 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص21 .
2 - المرجع نفسه، ص21 .
3 - المرجع نفسه، ص21 .
4 - المرجع نفسه، ص 22 .
5 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 23 .

وقد جاء هذا الحكم نظرا لإلغاء أرسطو التام للشعر الغنائي، فهو لم يأت على ذكره طيلة الكتاب، إضافة إلى تغييبه الكوميديا، وتفضيله المأساة على الملحمة دون أن يقدم توضيحا دقيقا لأسباب هذا التفضيل.

ويرى شلر "Shiller" أن هذا التفضيل نابع أساسا من إيمان أرسطو بأن المأساة «نوع متحقق بتكامل وله أسس ثابتة مما يسهل عملية استنباط القوانين »[1]، وانطلاقاً من هذا الإيمان كان القانون.

وبالتالي فقد اكتشف أرسطو أن هناك قانوناً ما يتحكم في تصنيف الأجناس الأدبية وترتيبها. لقد « أدرك بحذق أن هناك أبنية كلية للشعر يمكن إدراكها، وهي ليست الشعر نفسه ولا تجربته وإنما هي الشعرية poetics » [2]

وقد واجهت هذه النظرية مجموعة من الانتقادات، كان من أهمها؛ عجزها - في نظر الكثير من الباحثين- عن أن تشمل كل أنواع الشعر، وهي بعيدة تماما عن تفسير"قوة الخلق" التي يتمتع بها الشاعر، وهي قوة تضيف إلى الطبيعة ولا تحاكيها. فالفن يكمل ما يوجد في الطبيعة من نقصان، ولذلك أقر الكثير من النقاد والباحثين بعد التعمق في دراسة هذه النظرية « بأن ذاتية الشاعر أو الفنان لا بد من أن تكون ذات أثر في العمل الفني، وأن الطبيعة ليست دائما كاملة أو ثابتة وأن الفن يمنحها أحيانا الكمال والثبات »[3] .

ومع ذلك فقد أدمج كتاب القرن الثامن عشر، الشعر الغنائي في كتاب أرسطو، متخذين من الأنشودة المدحية ذريعة لذلك، فهي - في نظرهم - مثال للجنس الغنائي. وكانت النتيجة أن توج « أرسطو واضعاً الأجناس الأدبية الكبرى بما فيها الشعر الغنائي » [4].

وقد وردت هذه النظرية بكثرة في الكتابات النقدية الغربية حتى عند الذين بدأوا يؤمنون بقيمة العبقرية الفردية وأثرها في الشعر.

يقول (Young): « المحاكاة نوعان: محاكاة للطبيعة ومحاكاة للمؤلفين الآخرين، والأولون هم الذين نسميهم أصحاب الأصالة ». [5]

1 - المرجع نفسه، ص 23-24 .
2 - المرجع نفسه، ص 23 .
3 - إحسان عباس، فن الشعر، ص25.
4 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص25 .
5 - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، عن فن الشعر لأرسطو، ص19 .

وإذا كـان لهذه النظريـة ـ نظريـة المحاكـاة ـ دورها البـارز فـي بلـورة مفـاهيم الشـعرية الغربية فيما بعد، فإنهـا بالمقابل لـم تقدم الشــيء الكثير للنظريـة العربيـة، « فهـي لـم تـؤثر فـي قاعدة الشعر العربي، لا لأن العرب لم يفهموها فحسب، وإنما لأن إمكان انطباقها علـى الشـعر العربي كـان أمـرا متعذرا، فهي قد تبسط ظلهـا علـى الشـعر الدرامي والبطـولي والديثرامب ولكنها لا تستطيع أن تشمل أنواعـا أخرى مثل الكوميديا الإلهيـة وشـعر وردزورث وقصـائد المتنبي وما جرى مجرى هذه الأنواع ».[1]

لكن هذا لم يمنع العرب من تقديم نظريات شعرية تتجاوب مع طبيعة نصوصهم، وتبحث في خصائصها التي كثيراً ما كانت تختلف عن خصائص النصوص اليونانية القديمة.

1 - إحسان عباس: فن الشعر، ص19.

I.2. الأصول العربية: عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني:

في محاولة منه للتأصيل للنظرية الشعرية العربيـة، يحـاول أدونـيس العـودة إلـى الشـفوية الجاهلية باعتبارها الأصـل الشـعري العربـي، ذلـك أنهـا شـكل للثقافـة الصـوتية السـماعية، وقـد حـاول أدونـيس أن يـربط بـين خصـائص الشـفوية الشـعرية الجاهليـة وبـين الكتابـات الشـعرية العربية في العصور اللاحقة، على اعتبـار أن الأولـى أثـرت علـى الثانيـة وبخاصـة فـي جانبهـا الجمالي .

وقد كانت الشعرية في العصور الجاهلية تدور في فلك الـوزن والقافيـة، فالشـعر يسـاوي الحياة - على حد تعبير أدونيس- والإيقاع أساس القول الشعري. [1]

وقد كان للدراسات القرآنية التأثير الأكبر على ميدان الشعرية، إذ جـاءت هذه الدراسـات لتبين الفرق الموجود بين الشـعر والقرآن، وقـد أدى اتسـاعها إلـى فتح آفـاق واسـعة للدراسـات الشعرية مع ظهور ما يسمى بـ "النقد الشعري" وهكذا حدث الانتقال من المرحلة الشفوية إلـى مرحلة شعرية الكتابة.[2]

وعلى الرغم من أن الدراسات النقدية العربية القديمة اتخذت من التشبيه مركزية شعرية أساسية، وتعاملت معه في مستواه اللغوي، حيث أضـحى المسـار الأساسـي الـذي طرحـت مـن خلاله قضايا "الخيالي و الشعري" - فيما بعده- .

وعلى الرغم مما سبق، فإن هناك من الدراسات ما شكلت نظريات حظيت باهتمـام النقـاد على مر العصور، والقصد يتوجه هاهنا - "إلى نظرية النظم" القرآني التي جاء بها عبد القاهر الجرجاني الـذي يقـول: « وأمـا نظـم الكلم فليس الأمـر فيـه كذلك لأنـك تقتفـي فـي نظمهـا آثـار المعاني وترتيبها على حسب ترَّتب المعاني في النفس، فهو إذن نظـم يعتبـر فيـه حـال المنظـوم بعضه مع بعض وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلـى الشـيء، كيـف جـاء واتفق، لـذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك ».[3]

1 - علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ط5، دار الفكر، 1986، ص 6-7.
2 - علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1994، ص 8 .
3 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، دط، موفم للنشر،الجزائر، 1991، ص49 .

والـنظم حسـب الجرجـاني تـوخي معـاني النحـو والعمـل وفـق قوانينـه وأصـوله. ولا يقصـد الجرجاني بالنحو ذاك الذي يؤدي إلى سلامة العبارة اللغوية، وإنما المراد العلاقة بين النحـو ونظـم الكلم .

والـنظم ينشـأ أساسـا عن علاقـة خاصـة مـابين الألفـاظ ومعانيهـا ضـمن إطارهـا الترتيبـي التجاوري. ويميز الجرجاني بين نظم وآخر، أما أساس هذا التمييز فيتلخص فـي مسـألة الـذوق إلى جانب نظم المعاني مع العناية الفائقة بالألفاظ .

والملاحظ أن الجرجاني لم يستخدم مصطلح (الشعرية) وإذا لم يتعامل معه «على صيغة النسب أو المصدرية، فإنه تعامل معه بمدلوله، إذ النظم ليس إلا حركة واعيـة داخـل الصـياغة الأدبية بالاعتمـاد علـى الخطـين اللـذين ذكرناهمـا، حيـث يسـقط خـط المعجـم عموديـا علـى خـط النحو، ويكون مـن وراء ذلك نـاتج دلالـي ينتمـي إلـى الأدبيـة فـي عمومهـا، وإن كـان الملاحـظ وجـود فـارق وهمـي جعلـه عبـد القـاهر قائمـا بـين منطقـة الـنظم ومنطقـة النثـر؛ ومـن ثـمَّ يكـون الوجود الحقيقي للشعرية في المنطقة، حيث يتم التوافق بين الدال ومنطقة الدلالة». [1]

إن نظرية النظم ترفض بطريقة ما المبدأ التقليدي الذي يشترط الوزن والقافية في الشعر فالوزن لم يعد معيارا للشعر .

ويميز الجرجاني بين معنيين هامين، الأول عقلي والثاني تخييلي: فالعقلي هو مـا يجـري مجـرى الأدلـة والفوائـد، ويصـفه بأنـه (ثابـت) و(صـريح) ويحكـم عليـه بأنـه لـيس للشـعر فـي جوهره وذاته نصيب و يورد معاني معروفة، أما المعنى التخييلي فهو الذي لا يمكـن أن يقـال إنـه صـدق وأن مـا أثبتـه ثابـت ومـا نفـاه منفـي والمعنـى التخييلـي هـو سـبيل الإبـداع واختـراع الصور، فالشاعر من خلاله كالمستخرج من معدن لا ينتهي. [2]

وقد حاول أدونيس أن يميز بين وظائف الكلام اعتمادا على النظرية الجرجانيـة وصـنفها إلـى ثـلاث وظـائف: الإخباريـة (الإعـلام، الروايـة)، البرهانيـة (التحليـل، التـدليل) والتخييليـة (الجمال، الشعر). [3]

1 - محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة،1995، ص90-91 .
2 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 28-29 .
3 - المرجع نفسه، ص29 .

وطبقا لما تقدم فإن الخاصية الشعرية تكمن أساسا في الابتعاد عن اللغة بوصفها أداة للتواصل المنطقي والاقتراب من لغة غامضة وغير منطقية فتغلب اللغة الأخيرة على محدودية اللغة الأولى من خلال ما يعرف بالمجاز.[1]

وللمجاز قدرة عجيبة على شحن اللغات بطاقات جديدة، ذلك أنه « يضفي أسماءً ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وإنه يسمي لذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محدودة »[2]، فالمجاز أساس تميز اللغة الشعرية عن غيرها، ومن خلاله تتحدد درجات الإبداع داخل النص.

وإلى جانب ما قدمه الجرجاني، نعرض لما قدمه حازم القرطاجني (684 هـ) الذي يعتبر كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" من أهم المؤلفات التي شكلت تجاوزا نقديا بلاغيا للنظريات السابقة. وقد ضاع القسم الأول من الكتاب وما تبقى منه يترجم رفض حازم المعيار المتبع قديما، وهو معيار الوزن والقافية.

ويشبه حازم من يؤمن بهذه المقولة التقليدية بـ « أعمى أنس قوما يلتقطون درّاً في موضع تشبه حصباؤه الدر في المقدار والهيئة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلتقطون من ذلك فأدرك هيئته ومقداره وملمسه وبخاصة لمسه، يجعل يمني نفسه في لقط الحصباء على أنها در ولم يدر أفي ميزة الجوهر وشرفه، إنما هو بصفة أخرى غير تلك التي أدرك وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمنه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع ».[3]

واستخدام لفظ (قانون) هنا يحيلنا مباشرة إلى هدف القرطاجني من تأليف هذا الكتاب، فما يقدمه من خلال مؤلفه، إنما هو تجاوز لكل ما هو محدودي وتقليدي فيما يخص الشعر، وهو أيضا مجموعة من الإضافات والأسس الابتكارية التي اختارها القرطاجني لتكون قاعدةَ لنظريته الشعرية .

ويبدو من خلال هذه المقولة متأثرا بالعقلية المنطقية اليونانية، لذلك يقترح تعريفا جديدا للشعر حين يقول: «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها

---

1 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص29 .
2 - علي أحمد سعيد: الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، ط5، دار الفكر، بيروت 1986، ص297.
3 - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ط2، محمد الحبيب بن الخوجة، دارالغرب الإسلامي، بيروت،1981، ص 28-29 .

ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب أو العجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها»[1].

والملاحظ أن حازم لم يقصر الشعرية على الشعر فحسب وإنما تعداها إلى النثر أيضا فالنثر يتوفر على شعرية ما من خلال حضور التمثيل والمحاكاة .

وقد ركز حازم على اللغة وبين أنها جوهر التجربة الأدبية، وبهذا سبق الدراسات اللغوية الحديثة حين قال: «إن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حال توجب ميلا إليه أو نفورا عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه». [2]

ولا يعتبر القرطاجني سباقا في الاهتمام باللغة فحسب، بل هو سباق أيضا حين اهتم بجانب التلقي، فالشعر حسبه هو تخيل ومحاكاة انطلاقا من نظرية أرسطو.

وأهم ما يمكن أن نخلص إليه، هو أن حازم كان يهدف إلى إقامة (علم للشعر) مستفيداً من نظرية المحاكاة الأرسطية، ومن جهود ابن سينا، وكان على يقين أن قوانين هذا العلم تتطلب دراية وتعمقا واسعين، تماما كما كان على يقين من أنه سيبقى علما مفتوحا من دون حدود .

ولعل محاولة حازم إقامة (علم للشعر) تكفي وحدها لإعطاء الرجل السبق في ميدان الشعرية نظرا لإرتباطه الشديد بعلمية ما .

ولم يقتصر اهتمام حازم على القوانين فحسب، وإنما نجده يعنى بالذوق أيضا ذلك أن الذوق «يكسب القوانين مرونة في كل من وعي الشاعر والناقد على الرغم من خضوع النص إلى قوانين كلية »[3] والعناية بالذوق تمنح فضاءً للخصائص الإبداعية للشاعر وتفتح أفقاً للقارئ.

---

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 71 .
2 - المصدر نفسه، ص71-346 .
3 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 32 .

I.3. الشعرية من خلال النظريتين الرومانسية والرمزية:

حاولت الرومانسية بدورها أن تقيم قانونها الأدبي الخاص، فثارت بذلك على نظرية المحاكاة وعلى كل ما هو كلاسيكي وتقليدي، رافعة شعار التجاوز. باعتبار الكلاسيكية قزّمت الإبداع الفردي وأقصت الخيال واتخذت من قدماء المبدعين نموذجا للمحاكاة .

لقد أخرجت الرومانسية الشعر الغنائي إلى النور، بعد أن عاش مهملا على يد أرسطو وأتباعه. ويعتبر "سير وليم جونز"William Johns"، أول رجل ينصف الشعر الغنائي بعد أن اطلع على الشعر العربي، حيث مجد الشعر العربي وبخاصة «شعر الشرق التلقائي».

ورفض قول أرسطو الذي يؤكد على دور "المحاكاة "، فالناس يمجدون هذا الدور لا لصحته وإنما لصدوره عن رجل عبقري، ويعتبر جونز « الشعر الغنائي أساسا للشعر كله، واعتبر ما يقوم على المحاكاة نوعا أدنى »[1]، لذلك يمكننا أن آراءه تمثل ثورةً على نظرية المحاكاة .

ولقد كان لكل من الناقد الألماني لسنج "Lessing" وهردر "Herder"، الدور الكبير في تمهيد الطريق لميلاد الرومانسية، فظهرت أفكار تقدس القصائد المتصلة بحياة الإنسان الأولى، بل وتدعو إلى بدائية القصيدة وإلى العواطف الأولى للإنسان، وهكذا حطمت الأفكار الغائية التي جعلت من الشعر وسيلة ترفيه وإصلاح [2].

ويعرف وردزورث "Wordsworth" الشعر قائلا: إنه « فيض تلقائي لعواطف قوية»[3]، أما شليجل فدعا إلى العودة إلى العصور الوسطى لأنها تحمينا من التكلف .

وهكذا أضحت الرومانسية تحطيما لسيطرة القوالب اللغوية وسياسات النمذجة وتحريرا للمعنى ومعبرا للإغراق في الغنائية .

وقد ذاعت آراء "شليجل" خارج ألمانيا عن طريق "مدام دي ستايل Madame de S"، وتسربت إلى انجلترا عندما ترجم كتابها (ألمانيا) إلى الانجليزية سنة 1813 و"شليجل" هذا هو الذي يقول فيه نيتشه إنه أعلم الناس بكل الدروس المؤدية إلى الفوضى، ومن حماسته وآرائه تبلورت الرومانطيقية الألمانية، ووضحت لها حدود »[4]، فاللاقانون كان قانون الرومانسيين وبخاصة الرومانسية الألمانية.

1 - إحسان عباس: فن الشعر، ص 26 .
2 - المرجع نفسه، ص 28 .
3 - المرجع نفسه، ص37 .
4 - المرجع نفسه، ص 37 .

غير أن القوانين الرومانسية لم تسيطر على القصائد لمدة طويلة فما لبثت أن سطعت شمس جديدة، إنها شمس الواقعية الطبيعية؛ وهي ثورة نبعت أساسا من التقدم العلمي في القرن التاسع عشر، وهكذا أصبحت شعرية النص تدور في فلك نقل الحقيقة بتفاصيلها دون تغيير والعناية بالفرد لا بالنماذج، وتصوير القبح والبشاعة .

ومع ذلك فقد كان تناول ظروف الحياة المنحطة داخل النص يمثل جانبا واحدا من جوانب الواقع، لا الواقع كله[1].

أما البرناسية فلم تتقبل غلو الرومانسيين في عواطفهم - من جهة- كما أنها رفضت استخدام النص كمرآة للواقع - من جهة أخرى- لذلك نجد أنها ترفع شعار: (الفن للفن) لتبعد فكرة الغائية تماما مهما كانت أسبابها[2]، فجاءت النصوص بعيدة عن كل هدف إصلاحي أو تربوي .

أما الرومانسية التي طرحت فكرة (عدم الاتساق) ثورة على (اتساق) العقل الكلاسيكي ولكن بشيء من الاعتدال، فقد عادت بثوب جديد بعد أن شكلت فكرة (عدم الإتساق) ثورتها الكبرى وأساسها الأول في طرح مبادئها .

هكذا ظهرت الرمزية سليلة الرومانسية، فالرمزيون « مع فكرة (الإلهامات) يتحملون مسؤولية القفز النهائي فوق الحدود التي تفصل بين العقل واللاعقل ومن هذه الزاوية، فإنهم أول من يمكن أن يتحدثوا عن(اللغة الحديثة للشعر)، وقد كان الرومانتيكيون أول من خطا الخطوة الأولى »[3]، لأن الرمز وحده قادر على فتح الحدود وكسر النماذج.

ويعتبر "ادجار ألان بو" "Edgar Allan Poe" أبا لهذه النظرية، وقد وضع نظريته في محاضرة ألقاها عام 1848 ومن خلالها اعتبر النفس منبعا للشعر، وغاية الشعر الكشف عن الجمال، ولذلك فهو بعيد عن الحق أو الأخلاق، وغاية النفس بلوغ الجمال العلوي، وعلى نهج "بو" سار كل من بودلير "Charles Baudelaire" ومالارميه "Mallarmé" [4].

هكذا ظهرت فكرة النص الإشاري، الذي يحيلنا إلى عوالم لاعقلانية بعيدة عن كل منطقية أو نمطية .

1 - إحسان عباس، فن الشعر، ص 50-51 .
2 - المرجع نفسه، ص 52- 53 .
3 - جون كوهين: النظرية الشعرية بناء اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش ،د ط، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 175 .
4 - إحسان عباس: فن الشعر، ص 54- 55 .

أما "بو" فقد دعا إلى عدم المحدودية في موسيقى الشعر حتى قال "فاليري": « إنّ مهمة الشعر أن يسترد من الموسيقى ما سلبته منه »[1]، فالموسيقى لغة إشارية طاقاتها الدلالية لا حدود لها.

وقد هاجم مالارميه البرناسيين الذين ينقصهم الغموض وتعوزهم الغرابة، فهم يسمون الأشياء وتسمية الشيء تذهب بثلاثة أرباع المتعة التي تتولدّ من الإيحاء والحدس ولذلك كان الهدف الأوّل للرمزية هو الإشارة لا التسمية[2].

لقد قدمت الرمزية شعرية الخطاب ،بطريقتها الخاصة وهي كغيرها من النظريات السابقة بقيت بعيدة عن مستوى الدقة والعلمية إلى أن جاءت الثورة اللسانية الحديثة التي شكلت تغيرا كبيرا في تناول الخطاب الأدبي، وبالتالي ظهور نظريات جديدة حاولت إقامة علم للشعر ذي أساس لساني بالدرجة الأولى .

---

1 - إحسان عباس: فن الشعر، ص 61 .
2 - المرجع نفسه، ص 61 .

II. علاقة الشعرية باللسانيات :

يعتبر"فيرديناند دي سوسير "F.de Saussure" أب اللسانيات الحديثة (1807- 1913) بل إنه صاحب ثورة عظيمة في ميدان الدراسات اللغوية، الثورة التي امتدت لتشمل كل العلوم الإنسانية في محاولة للبحث عن علم للأدب .

وقد تأثرت الشعرية - بطبيعة الحال- بهذه الثورة، واستمدت منها الكثير من مبادئها، وفي هذا الصدد يطرح "حسن ناظم" سؤالاً في غاية الأهمية: إلى أي مدى يمكن أن تتمرد الشعرية على مبادئ اللسانيات ؟

لقد خرج فيريناند دي سوسير بالدراسات اللغوية من خناق التاريخية، والدراسات المقارنة ،في محاولة لمعرفة الأصول الأولى للغات والعلاقات الموجودة بينها.

لذلك فقد غير سوسير مسار الدراسات اللغوية عندما اهتم باللغة على أنها« نظام من الإشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور الصوتية» [1].

وأهم ما قدمه سوسير هو ثنائيته (اللغة،الكلام)، ويعتبر كلا من اللغة والكلام مكونين هامين لما يسمى (اللسان). «لأنهما يجمعان المظاهر الفزيائية والفزيولوجية والنفسية في النشاط اللغوي ولا يعد اللسان موضوعا للسانيات لأنه لا يتوفر على وحدة داخلية ولا على قوانين مستقلة وغير تابعة».[2]

لقد دعا "سوسير" لدراسة اللغة انطلاقا من مستواها السنسكروني أي دراسة الصيغ اللغوية من وجهة نظر وصفية، في حين يدرس المستوى الدايكروني الصيغ اللغوية من وجهة نظر تطورية تاريخية.[3]

إن اقتحام اللسانيات لميدان الدراسات الأدبية أدى إلى تقويض الكثير من المفاهيم التقليدية التي كانت تنظر إلى اللغة نظرةً تاريخية، وإلى النص نظرةً محصورة في مرتبتي الاستعمال النفعي والتكريس الفني.

والشعرية مع استفادتها مما قدمته اللسانيات فهي لم تتمسك باللسانيات منهجا نهائيا لا يمكن تجاوز حدوده فقد كشف "رولان بارت R-Barthes"عن إمكانية توسيع إطار اللسانيات

---

1 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 50 .
2 - المرجع نفسه، ص51 ،
3 - المرجع نفسه، ص 53-54 .

وإحداث قطيعة بينها وبين السيميوطيقا (SIMIOTICS). وهكذا جاء الانتقال من دراسة الكلمة المفردة والجملة إلى دراستها على مستوى الخطاب(Discours) وهذا ما يعرف بـ (الانتقال من الدراسة اللسانية للخطاب إلى الدراسة السيميوطيقية له).[1]

وقد أشار "جاكوبسون" "Roman Jakobson" إلى أن « كثيرا من الأدوات التي تدرسها الشعرية لا تنحصر في فن اللغة، ذلك أن نظرية الدلائل أي السيميولوجيا (SEMIOLOGY) تتقاسم الكثير من الملامح مع الشعرية التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللغة فحسب».[2]

ويضيف "جاكوبسون" أن البحث عن ســر النص يفترض- بالضرورة - تجاوز مجال اللسانيات دون التخلي عن إجراءاتها.[3]

ويبين "كوهين" J.cohen الفرق بين الشعرية واللسانيات، إذ الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة .

أما "فان دايك" Van dayk فيقر بالعلاقة اللانفعية بين الشعرية واللسانيات « ذلك أن الشعرية تأخذ من اللسانيات خلاصاتها لكي تجعل منها بيانات أولية في مجال تحليل النصوص، وأن اللسانيات قد تتوسع لتشمل النصوص، إلا أنها لن تدرسها إلا من زاوية طابعها اللغوي البحت ولهذا السبب لا يمكن للسانيات أن تختزل الشعرية لأن لوائح كشوفاتها وعناصرها لا يمكنها أن تتضمن تلك الخاصة بالنظريات الأدبية ».[4]

وهذا "تزفتان تودوروف" "T.Todorov" يجمع بين اللسانيات والشعرية داخل نظام سيميوطيقي واحد من خلال توحيد موضوعهما بما يسميه (الأنظمة الدالة signifing systems) يقول: «موضوع اللسانيات اللغة نفسها، وموضوع الشعرية الخطاب، على الرغم من أن كليهما غالبا ما يعتمد على المفاهيم نفسها، وكل منهما يدرج ضمن إطار السميوطيقا حيث يكون الموضوع الأنظمة الدالة كلها»[5].

ويرى "تودوروف" "Todorov" أن علاقة الشعرية باللسانيات هي علاقة وجودية مضمرة، فاللسانيات ليست علم اللغة الوحيد، لأنها تتخذ من البنيات اللسانية (الصوتية

---

1 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 68 .
2 - عثماني الميلود: الشعرية التوليدية مداخل نظرية، ط 1، المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص93 .
3 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 69
4 - المرجع نفسه، ص 68.
5 - المرجع نفسه، ص 72، عن الزبيدي توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي، تونس، 1984، ص 41.

والنحويـة والدلاليـة) موضـوعا لهـا، فـي حـين هنـاك أنمـاط أخـرى تتخـذها الأنثروبولوجيـا أو التحليل النفسي أو فلسفة اللغة، وهناك بالمقابل عدة حقول معرفيـة تتخذ الأدب موضـوعا لهـا. فالشعرية ليست الوحيدة في اتخاذها الأدب موضوعا لها [1].

وهكذا تبقى اللسانيات وسيطا منهجيا علميا، مع احتمال قيام فن آخر بدر اللسانيات وبالتالي فـ "تودوروف" لا يسعى إلى ربط الشعرية باللسانيات بقدر ما يهدف إلى ربط الأدب باللغة .

1 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 72-73 .

III. الخيال: مفهومه وعلاقاته:

لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نمر مباشرةً إلى المتخيّل دون أن نتطرق إلى الخيال ومفهومه. وقد أعطى الفلاسفة للخيال ما يستحقه من الاهتمام، قبل أن ينتبه النقاد لأهميته. فهذا "سقراط" يرى أن الخيال نوع من «الجنون العلوي». وظل الاعتقاد ذاته لدى أفلاطون الذي رأى أن الشعراء «متبوعون» وأن الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيّرة وقد تكون شريرة .[1]

وعموما فنحن لم نجد لدى الإغريق من يغرق في الخيال مثل أرسطو فان وأفلاطون، وهم يرون «أن العبقري ليس من يطلق العنان لخياله وإنما هو الذي يستكشف الكليات، والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب بل تحد أيضا من الانطلاق »[2].

وما قيل عن الإغريق يمكن أن يصدق على العرب، فهم يعترفون بقوة الخيال ولكن ما قيل حوله يبقى قليلا، وقد قرنوا قوته بالشيطان وجعلوه نوعا من الإلهام .

ونجد « في اتهامهم للنبي ع بأنه شاعر، ما يصور مدى فهمهم لطبيعة الوحي وطبيعة الشعر». [3]

ونعثر على كلمة خيال في بعض النصوص الجاهلية، وهي تعني الشيء المدرك في غيابه وبخاصة في المقاطع الغزلية عندما يشير إلى «طيف» المحبوبة، يقول طرفة :[4]

فقـل لخيال الحنظليـة ينقلـب   إليها فإني واصل حبل من وصل

ويقـــــول :

سما لك من سلمى خيال ودونها   سواد كثيب عرضه فا مايلـه

وهذا الاستعمال للفظ الخيال « يحيل على فعل تذكري ناتج عن حال الرغبة في المحبوب؛ وهو شائع في معجم الشعر الغزلي العربي »[5].

وتعبر كلمة خيال حسب الدكتور جابر عصفور عن :« الشكل والهيئة والظل كما تشير إلى الطيف والصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة... ».[6]

---

1 - إحسان عباس: فن الشعر، ص 142 .
2 - المرجع نفسه، ص 142 .
3 - المرجع نفسه، ص 142 .
4 - العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ط 1، المدارس، الدار البيضاء، 2000 ، ص 14-15، عن ديوان طرفة بن العبد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 24-28.
5 - المرجع نفسه، ص 14.
6 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، د ط، دار المغارب، القاهرة، د ت، ص 16.

والعرب لم يقدموا ما يمكن أن يعد نظرية في الخيال، وإنما نظموا عملية الخيال ضمن أطر بلاغية كالتشبيه المجاز والاستعارة [1]، وبالتالي فالنظرية بمفهومها المعروف غائبة.

وقد كان أبو نواس أكثر الشعراء اقترابا من عالم الحلم وانفلاتا من سيطرة العقل، «لأنه كان إذا أراد أن يقول شعرا شرب حتى إذا كان بين الصاحي والسكران، أخذ في الإبداع وقد داخله النشاط وهزته الأريحية »[2]، لأن السكر يسبب انفلاتاً وخروجاً عن حدود سيطرة العقل.

وإذا كانت الكلاسيكية قد اعتبرت الخيال عقبة في وجه بلوغ الكمال الفني، فإن الرومانسية أعطت الخيال حقه، وتوجته على عرش الأدب، لأنها آمنت أن: « كل صد لهذه القوة الخالقة قتل للقوة الحيوية في الإنسان، وأن الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلا إذا أرخى لهذه القوة الزمام » [3].

وقد حدد "كولريدج" "Coleridge" الخيال تحديدا ما يزال من أقوى التجديدات، إلى يومنا هذا، يقول: «إن تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة، وإظهار الجدة فيما هو مألوف » [4]، وبالتالي فالخيال يقوم بعملية خلق جديدة للعالم .

ومن أهم ما قدمه "كولريدج" "Coleridge" تفرقته بين الخيال والوهم، ولابد للخيال من قوة الوهم «فالخيال هو القوة الموحدة المركبة، أما الوهم فهو القوة على الحشد والجمع»[5]، وبينما يقوم الوهم بجلب صور متباينة لشبه ما بينها، يقوم الإيهام بجمع كل ما بعد عن الحقيقة وهو يشبه إلى حد كبير عالم الحلم، لأن الإنسان يحاول أن يتغلب من خلاله على عدم الرضا بواقعه .

لذلك يبقى الخيال مفهوما متغيرا من نظرية إلى أخرى« يتحدد على أساس من العلاقات الوظيفية التي تنطوي عليها كل ممارسة إبداعية ويبدو الأمر من هذا المنظور وكأن النظر إلى الخيال لابد أن ينطوي على قدر من الازدواج على نحو يصبح معه الخيال في مستوى للنظر

---

1 - إحسان عباس: فن الشعر، ص 144 .
2 - المرجع نفسه، ص145.
3 - المرجع نفسه، ص 146.
4 - المرجع نفسه، ص147.
5 - المرجع نفسه، ص 151،150 .

أقرب إلـى أن يكـون قاسـما مشـتركا عامـا، لا تخلـو نظريـة أدبيـة مـن تقريـر أهميتـهِ، أو تخلـو ممارسة إبداعيـة مـن إظهـار فاعليتـه، و يصـبح الخيـال فـي مسـتوى آخـر أقـرب إلـى أن يكـون خصـوصية مفهومية ترتبط بالممارسة الإبداعية التي نتأملها أو نعانيها»[1].

فلا يمكن تحقيق فاعلية الإبداع بعيداً عن حركة الخيال، فكل النظرات الأدبية تجتمع عند الإقرار بدور الخيال في تحريك قوة النص لدى المبدع ولدى القارئ أيضاً .

1 - جابر عصفور: عن الخيال الشعري قراءة في أبي القاسم الشابي، مجلة عالم الفكر، العدد2 ، الكويت، 1984. ص47.

IV. المتخيل: مفهومه وعلاقاته.

لقد بدأت الدراسات العربية باستخدام هذا المصطلح منذ الثمانينات، وهذا المفهوم يحاول اختزال «العالم الممكن الذي تقترحه النصوص الأدبية، وهو عالم لا يختلف كثيرا عن العالم الذي يعتقد أنه عالم فعلي، الشيء الذي يفيد أن مفهوم المتخيل قد استعمل بوصفه تصورا ذهنيا يحدد شبكة من العلاقات التي لا تتناقض مع ما يتصور كونه قابلا لأن يحدث فعلا في الواقع»[1].

ورغم استخدامه لفترة طويلة، في الدراسات النقدية الحديثة، إلا أنه يبقى لدى الكثيرين من أكثر المصطلحات غموضا .

ولتوضيح هذا المصطلح، يقترح عبد اللطيف محفوظ، أن نتبيّن مدى انزياح هذا الأخير عن مصطلحات أخرى من قبيل: الواقع/ الحقيقة .

والواقع يمثل تلك الصور الذهنية الخاصة بنا والتي تطابق الوجود الفعلي في عالمنا أو بعبارة أخرى، يعبر الواقع عن تواصل خاص بين صورتين، إحداهما لها وجود مادي، والأخرى لها وجود ذهني خاص بها [2].

إذا كان الواقع قابلا للإدراك، فإن الحقيقة، تبقى بعيدة عن الإدراك بشكل مطلق، فالواقع يتعالق مع دلالة تمثل تصورا ما، وهذا التصور هو بدوره ممثل بواسطة حد لغوي،و يبقى هذا الواقع درجة في سلمية إدراك الحقيقة، والتي تبقى دائما مطلقة ومتعالية [3].

إن واقعية الدليل - بصفة عامة - هي مسار ما في طريق معرفة حقيقته. إن واقعية الشيء هي « تاريخ أشكال و إدراكه المتعاقبة إلى حدود لحظة إدراكه الفعلي من قبل ذات ما، ولذلك فهي آلية دلالية تساعد على إنتاج الموضوعات الدينامية، كما تصبح الواقعية مرادفة لسيرورة الاستنتاجات التي تعطي انطلاقا من كل التجارب المعرفية والحسية بخصوص الأشياء المدركة... الواقعية، فتصبح اقرب إلى تخييل معقلن »[4].

---

1 - عبد اللطيف محفوظ: عن حدود الواقعي والمتخيل، www.mdrsty.net/vb/showthread.php?p=70621 - 286k .

2 - المرجع نفسه .

3 - المرجع نفسه.

4 - المرجع نفسه.

ويبقى المتخيل الأدبي نتاجا لواقعية خاصة، تختلف عن أي واقعية أخرى،فهي « منتجة بشكل واع من قبل، ذات مخصوصة، لكن تؤثر على واقعية عامة ليست بالضرورة واعية».[1]

هكذا أضحى المتخيل تجاوزا لكل واقعية عامة، وإنتاجا لعدد لانهائي من الصور التي تحاول خلخلة هذه الواقعية العامة .

والمتخيل يتجلى «من خلال تقديم أو عرض خيالي، ليشمل الكيانات والأحداث وحالات الوقائع، أي مجموع الأفعال والأشياء التي يتركز حولها انتباهنا، أثناء العملية الخيالية في ظل إطار زماني ومكاني (إطار العالم المتخيل) ».[2]

ويبقى مصطلح المتخيل مفتوحا على مفاهيم متجددة، ومرتبط أيضا بمجموعة النظريات التي تتطور وتتغير باستمرار. ولعل أهم نظرية قدمت بهذا الصدد هي النظرية التي طرحت ضمن (مشروع جيلبير دوران)، والمعروفة بـ : (نظرية المسار الأنتروبولوجي)، التي حاول من خلالها بناء صرح نظري شاسع للمتخيل ثائرا، بذلك على كل ما يعتبر الخيالي منتجا للجهل والفكر "البدائي"، مناهضا لكل عقلانية امبريالية مركزية.[3] وبهذه النظرية يقدم "جلبر دوران" المتخيل في شكله الإنفتاحي وفي علاقاته من خلال عمل الترسيمات.

1 - عبد اللطيف محفوظ: عن حدود الواقعي والمتخيل. ص 3.
2 - العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص 159 .
3 - عبد اللطيف محفوظ: عن حدود الواقعي والمتخيل. ص3.

V. شعرية المتخيل حدودها و أنماطها :

السؤال الذي يواجهنا، قبل الخوض في هذا المبحث هو: كيف يمكننا التأليف بين الشعرية والمتخيل ؟

ما هي حقيقة العلاقة بين الخيالي والشعري، وما هي الأسس النظرية التي تقوم عليها شعرية المتخيل؟

لا يمكننا تحديد هذه الأسس اعتمادا على أصل موحد، فما تقدمه الأنساب الرومانسية والسريالية والباشلارية، وما تنفتح عليه من آفاق، يمكن أن تشكل أرضية صالحة لتأسيس شعرية المتخيل، التي تقوم على أساس الصورة كفعل خيالي توافقي وتصادمي بين عدة قوى قادرة على توفير تجربة عيش واقع جديد تماماً ؛ بفضل طاقاتها الدلالية المتعالية على حدود الدليل اللساني المحض، لكن مع تأطير كل ذلك ضمن الموضوع النصي، هذا التوجه هو الذي يحكم بناء شعرية المتخيل لدى "جان بوركوس"1982 .[1]

حاول "جيلبر دوران" Gilbert Dorand تحديد أسس شعرية المتخيل اعتمادا على هذه الأنساب السابقة. واعتمادا على ما قدمه "بوركوس"، الذي أعطى للكلمة الشعرية دوراً خاصاً انطلاقا من تصور بعض الشعراء، وخاصة بول فاليري بحيث يصبح للكلمة الشعرية وزن خاص نظرا لما تقدمه من عوالم ممكنة.[2]

ومن الكلمة نصل إلى التركيب، و من خلاله يخلق الشعر قطيعة مع اللغة الاعتيادية، ولا تحيلنا هذه القطيعة على فكر، بل تعطينا سلسلة من الصور التي تبدع واقعا جديدا .

تحاول شعرية المتخيل أن تمد الصورة بتلك القوة الخلاقة التي تتجاوز نمطية تقديم المعاني الجاهزة، لتصبح إشارات نصية تحيلنا على دلالات قرائية متعددة. ذلك أن «التاريخ الحديث لتناول الصورة ظل مقتصرا على النظر إليها كمنتوج للصنعة البلاغية»[3] لكونه يوضح ما هو مفكر فيه ومدرك مسبقا؛ مدرجة بذلك في إطار المبحث البلاغي أو الأسلوبي؛ حيث يتم اعتبارها حالة خاصة من الاستعمال القائم للدليل اللساني .

---
1 - العربي الذهبي: شعريات الصتخيل، ص 275 .
2 - المرجع نفسه، ص 274-275 .
3 - المرجع نفسه، ص 276 .

أما شعرية المتخيل فقد حاولت أن تسترد حقوق الصورة الرمزية، بحيث نتمكن من الاقتراب من الخصائص الجوهرية للغة الشعرية .

هكذا تتمكن الصورة «في ظل وظيفتها الرمزية واشتغالها النصي التركيبي من تجاوز حدود الاستعارة وتقيم على تخوم المعنى المفتوح»[1]، لأن الوظيفة الرمزية تمنح الصورة خاصية انفتاحية فيما يخص جانبها الدلالي.

ويرى بوركوس أن الصورة تقع في «الربط المباشر مهما كان اعتباطياً و(لاعقلياً) بين قوى آنية من عالمين مختلفين، وفي تمديد [هذا الربط] أو تواتره Résomance داخل واقع لغوي مدرك ما صدقياً en extension هو المصدر الممكن لكل التحولات» [2]

الصورة الشعرية منبعها ما هو غير واقعي وموطن اشتغالها كل ما هو خيالي وبالتالي لا يمكننا تحديد هويتها الميتافيزيقية، أو وضع حدود معينة لتركيبها «إنها مسافة وليست سطحاً لأي شيء، لذلك لن تكون الصورة أبداً سوى مقاربة approximation في حدود كون الواقع الذي تستدعيه يظل غائباً على الدوام سرياً وغير قابل للحصر»[3]

الشعري هو مكان تشغيل طاقات الصورة وتحولاتها «من أجل بناء انسجامه الفريد والعابر لكل منطق»[4] وهكذا يأخذ النص بعداً استثنائيا من خلال انفتاح دلالية الصورة.

إن النص الشعري من وجهة نظر شعرية المتخيل وضع خاص حتى بالنسبة لأشكال تعبيرية أخرى، فهو وضع « يتسم بالحيوية والإمكان المحض والتوليد الذاتي»[5]. و تفتح شعرية المتخيل الباب أمام ما يسمى (بالمحتمل)، ومن ثمّ تحدد قوانين هذا المحتمل، ذلك أن «السيرورات الاحتمالية ليست عبثية تماماً بل لها منطقها الخاص وقوانينها الكامنة والتي على شعرية المتخيل أن تكشف عنها »[6]، لأن عدم تنظيم سير المحتمل من شأنه أن يبعد المتخيل عن طاقاته الشعرية وقواه الدلالية.

ولكن هذه الاحتمالات والتعارضات في الصور لا يجب أن تخلّ بعملية الاتصال الأساسية، فتبقى محافظة على عنصر التواصل كنسق. وهذه الخاصية هي ما يعبر عنها

1 - العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص 277 .
2 - المرجع نفسه، ص 279 .
3 - المرجع نفسه، ص 280 .
4 - المرجع نفسه، ص 281 .
5 - المرجع نفسه، ص 284 .
6 - المرجع نفسه، ص 285 .

بظاهرة (الإستقرار البنيوي)، وهي خاصية مأخوذة أساساً من الرياضيات، وقد استخدم هذا المفهوم سنة 1937، من طرف الرياضيين : "بونتريوجين وأندرونوف" "Pontreyogin-Andronov". وهو الأساس لنماذج طوم في علم الأجنة Embryology [1]، وصيغة هذا الحد أدبية: « يكون شيء (موضوع) objet. ش[0] مستقراً بنيوياً بالنسبة لفعل القوة(F) إذا كانت هذه القوة لا تبطل [وجود]ه كشيء [موضوع] ش»[2].

وإذا عدنا إلى النص الشعري كموضوع تتحدد من خلاله شعرية المتخيل، فإن عوامل الاستقرار البنيوي التي تعمل على المحافظة على نسقيّته، تمّ تحديدها من خلال «الترسيمات وموجهات البنيات والأنظمة الخيالية؛ انطلاقا من المعطيات النظرية لأنتروبولوجيا المتخيّل وبذلك يبقى موقع المقاربة النصية في شعرية المتخيّل لصيقاً بالحقل الأنتروبولوجي »[3].

وإذا كان جيلبر دوران يقدم مشروعه في دراسة (شعرية المتخيّل) انطلاقا من أساس أنتروبولوجي، فإنه يتجنب أنطولوجيتين:

- الأنطلوجية السيكولوجية التي ليست سوى نزعة روحانية مستترة [4].
- الأنطلوجية الثقافوية، التي تمثل قناعاً للموقف السوسيولوجي، ويعتبر دوران أن مشروعه عبارة عن « وصف ظاهراتي فعلي لمحتويات الخيال »[5] .

ويخالف دوران النفسيين عندما يجعل الخيال وسيلةً لتصريف الرغائب لا نتيجة للكبت.

وفكرة المسار الأنتروبولوجي ظهرت عند باشلار "Gaston Bachelard" في كتابه (الهواء والأحلام)، ومن ثمّ اعتمدها دوران فجمع بين المسارين النفسي والاجتماعي، وهكذا نجد الموقف الأنتروبولوجي حسب دوران ينفتح على (المقاربات الاجتماعية والسيكولوجية، وعلى الرمزية الدينية والميثولوجيا والشعر، كما ينفتح على المؤسسات الطقوسية) [6]، وهذا الانفتاح يسمح بتجاوز المستويين النفسي والاجتماعي اللذان حاصرا شعرية المتخيل لفترة طويلة.

---

1 - العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص 285 .
2 - المرجع نفسه، ص 285 .
3 - المرجع نفسه، ص 285
4 - مصطفى النخال، جيلبير دوران والمتخيل الأنتربولوجي، Doha – Qatar http://www.al-watan.com.
5 - المرجع نفسه .
6 - المرجع نفسه .

وتحكم عالم المتخيل بصفة عامة ثلاث حركات طاغية وهي: [1]

1. الحركة الأولى: وترتبط بالوضع العمودي وتستلزم وجود مواد مضيئة وبصرية تتصل بالرؤية، وتقنيات العزل والتطهير، وتشكل الأسلحة والسيوف والسهام رموزاً لها .
2. الحركـة الثانيـة: وتـرتبط بـالنزول الهضـمي وتسـتدعي مـواد لهـا صـلة بـالعمق كالمـاء، والأرض والكهوف والمغارات وتتطلب أوانـي إحتوائيـة كالأقداح والكؤوس والصـناديق وتتجه نحو أحلام تتصل بالأكل والشرب .
3. الحركـة الثالثـة: ولهـا علاقـة بالحركـات الإيقاعيـة، كمـا تـرتبط بالعلاقـة الجنسـية وتطـابق موضوعات مثل الفصول النجوم الكواكب، وتقنيات الدوران كالعجلة والبكرة والممخضـة والولاعة .

وهذه الحركات الثلاث تندرج ضمن نظامين كبيرين هما: النظام الليلي والنظام النهاري، ويضم الليلي الحركة الأولى، أما النهاري فيضم الحركتين الثانية والثالثة، وهو نظـام الثنائيـات بما يحمله من تناقضات دلالية .

ويستخدم دوران كثيراً مصطلحات من قبيل[2]، فالترسيمة هي دافعية الصـورة ونظامهـا وهـي قانونـها الأول الذي يسمح بانفتاحها على الكثير من الآفاق الدلالية.

1. الترسيمات الذهنية الأولى: Mesèles sch
2. النماذج الأصلية: les typesearch
3. الرموز: les symboles
4. البنيات: les structures

وتعد الترسيمة العامل الرمزي الموجه لاشتغال الصـور، وبالتـالي فالترسيمة والصـورة مسـتقلتان عـن بعضـهما الـبعض رغـم مـا بينهمـا مـن تـداخل، فمـن المسـتحيل تحليـل الصـور معزولـة عن محركها القوي، أي عن حركة الترسيمات [3].

وتفرز شعرية المتخيل لدى دوران، مفهوما آخر وهو الموجهات modalité، وهي تلك الأجوبة التي تقدمها دينامية كتابة المتخيل الشعري عن أسئلة الوجـود الزمنـي للإنسـان، وهـي

1 - مصطفى النخال: جيلبير دوران والمتخيل الأنترولوجي .
2 - المرجع نفسه .
3 - المرجع نفسه .

حسب بروكوس: «سيرورات تكوينية تؤدي إلى بلورة معنى ما يكون بدئيا غير محدد، انطلاقا من توجيه مسارات ضرورية تحددها معا الوظيفة الرمزية للصورة وموجه البنية الذي تجليه الترسيمة »[1] .

يبقى المعنى مفتوحا غير أن مساره يتحدد بدءا من الرمز ومرورا بالموجهة التي تتحدد بدورها بدقة من خلال عمل الترسيمة. وهذه الموجهات الثلاث هي: (الغزو، الرفض ،التقدم) وتعتبر هذه الخطوات المقدمة الأولى نحو تركيب syntax المتخيل في النص الشعري، وهي حقول دينامية لقيام تركيب للمتخيل في الكتابة الشعرية.

غير أن هذا التركيب يبقى مفهوما نظريا، لأن التفكير في صياغة نحو شامل للمتخيل الشعري يبقى مهددا بالوقوع في صياغات معيارية، تقعيدية جاهزة وهو ما تسعى شعرية المتخيل لتفاديه .

وتبقى فكرة بناء نحو لشعرية المتخيل بعيدة تماما «لأن الفعل الخيالي الشعري في تحققه يظل دائما هو الانبثاق المدهش وغير المتوقع لعالم ما بالكتابة ومن خلالها»[2]، وكونه متعلقاً بالمدهش وغير المتوقع فإنه يجعل عملية تقنينه تقنيناً شاملاً أمراً مستحيلاً.

إن التركيب (المتخيل الشعري) يقوم على فرضية « وجود منطق شعري خاص يخالف حدود الخطاب الاستدلالي والعادي وهو الذي يحرك انبثاق المعنى الشعري»[3].

ورغم أن هذا التركيب يبقى بعيدا عن التحديد الدقيق والنهائي، فإنه يظل حاضرا من خلال تضافر الصور الشعرية وبنيات اللغة المشتركة، ويتحقق التركيب عندما تتداخل العلاقات مابين الأشكال ودلالاتها الذاتية، فتوجه الرموز والصور؛ وبخاصة عندما تتحرك الترسيمات الجامعة للصور، فالترسيمة الواحدة قد تجمع بين صور متنافرة تماما، أما الخيال فيأخذ دوره في ربط التوافقات بين هذه الصور، وهكذا يتحقق الانسجام لكتابة المتخيل .

ويشير الدكتور "يوسف وغليسي" إلى الاقتراب الموجود بين شعرية المتخيل الباشلرية، وبين شعرية الجمال والتي يمكن أن تأخذ عدة تسميات كشعرية التلقي أو شعرية الحالة أو شعرية المجاز، نظراً لطاقاتها القادرة على إدراك مواطن جمالية داخل الكون والطبيعة والحياة.[4]

1 - مصطفى النخال: جيلبير دوران والمتخيل الأنترولوجي .
2 - العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص 293 .
3 - المرجع نفسه، ص 293 .
4 - يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دط، دار أقطاب الفكر، 2006، ص138.

أهم النظريات الشعرية المعاصرة :

هذا المبحث لن يكون مخصصا لاستعراض مجمل النظريات الخاصة بالشعرية ، فهي أكبر من أن نلم بها في صفحات محدودة، غير أننا سنحاول التعرض لأهم المصطلحات الشعرية، ومن أهم هذه المصطلحات نجد (الانحراف) أمّا صيغه فمتعددة في اللغة العربية، وله ما يعادله في البلاغة القديمة (العدول). و قد أخذ في الدراسات الحديثة مصطلح «الانزياح» تفاديا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة (انحراف)[1].

ويخص هذا المصطلح كل العمليات التي تتم من خلال الخروج عن النموذج الاعتيادي للاستعمال اللغوي .وعملية التجاوز هذه يمكن إخضاعها للدراسة العلمية (الانزياح) .

أمّا شعريا فقد وصفت ظاهرة الانحراف بعدة تعابير اصطلاحية، بدءا من "بول فاليري Valery" الذي يفضل ما يمكن ترجمته بأنه (تجاوز) وبالي الذي يستخدم كلمة (خطأ) ويقول: «إن أول إنسان أطلق على المركب الشراعي كلمة شراع - أي على سبيل المجاز المرسل للجزئية - قد ارتكب خطأ»، غير أن الأسلوبي الألماني "سيبستر" يختار كلمة (انحراف) ، بينما "ثيري" يوظف كلمة (كسر) ويوظف "كوهين" ما يقابل في العربية كلمة (انتهاك)، أما "بارت" فيجعلها فضيحة. ويذهب "تودوروف" إلى أقصى امتداداتها الدلالية ليجعلها (شذوذ). ويفوقه "أراجون" عندما يصل بها إلى (جنون) [2].

ويرى صلاح فضل أن كل تلك المصطلحات هي «ذات إيحاءات أخلاقية مرسومة؛ مما يبرر بعض ردود الفعل الرافضة لها، على اعتبار ما يمكن أن تفضي إليه في نهاية الأمر من العودة إلى النظرية التي كانت شائعة في القرن الماضي، والتي كان يعد الفن بمقتضاها ظاهرة مرضية، والشاعر إنساناً عصابياً»[3] .

وتبقى هذه المصطلحات غربية الأصل، وعملية الترجمة تفقدها كثيرا من إمكانياتها، كما أنها قد تدخلها في سياقات جديدة، وقد أخذ «الانزياح» مع الثورة اللسانية الجديدة مفهوما شديد الارتباط بالبنية اللغوية الشعرية. عندما امتدت مبادئ التحليل اللساني وطرائقه حتى وصلت العلوم الإنسانية، وكان "لسوسير" الدور الكبير في تمكين اللغة من اعتلاء العرش .

---

1 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996، ص 79 .
2 - صلاح فضل: ص 79- 80 .
3 - المرجع نفسه، ص 80 .

وهـذا "كـوهين" يقـدم نظريـة الانزيـاح مـن خـلال كتابـه (النظريـة الشـعرية) محـاولا الوصول إلى تأسيس قواعد خاصة تحكم عملية الانزياح .

إنها الخصائص الجوهرية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة الاعتيادية. والانزياح لا يتم بشكل اعتباطي ومن دون حدود، فهو هنا لن يجعل العبارة شعرية وإنما سيصل بها إلى حدود اللامعقول، «فالعبارة الشعرية والعبارة اللامعقولية يقدمان معا نفس اللون من عدم الملاءمة، لكن عدم الملاءمة في العبارة الأولى قابل للتخفيض، وغير قابل لها في العبارة الثانية، فالتشابه بينهما من الناحية البنائية إذن ليس إلا من الزاوية السلبية. مع أنهما ينتهكان معا قانون العرف اللغوي، لكن هذا الانتهاك ليس إلا الخطوة الأولى من ميكانيكية كلية، تفتقر العبارة اللامعقولة إلى خطوتها الثانية»[1].

ويجعل "كوهين" ميكانيكية التصنع الشعري في مرحلتين :

1. موقف المجاوزة .
2. تخفيض المجاوزة [2].

والنتيجة حسب "كوهين" هي لا منطقية القصيدة، ولكن هذا النتاج يولد منطقا جديدا، ذلك أنه ومن « خلال الصورة ومن داخلها يتم في وقت واحد ضياع المعنى والعثور عليه، لكن المعنى لا يخرج من هذه العملية كما كان إنه يتعرض خلالها لتحورات»[3].

ويرى "جيرار جينيت" "J.Ginette" أن موضوع الشعرية ليس هو النص، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدى، ويذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية.

لقد اتخذت الشعرية الغربية من هذه الأنواع قانونها الأساسي، غير أن هذه العملية **لم** تتم من دون التباسات والتي من أهمها، ذلك التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر، والذي أسند خطأ لأرسطو ذاته .

وقد قسم الحقل الأدبي إلى ثلاثة أنماط أساسية، صنفت تحتها الأصناف الأدبية:(الغنائي/ الملحمي/ الدرامي). و يسعى "جينيت" من خلال كتابه "مدخل إلى جامع النص" إلى تفكيك

1 - جون كوهين: النظرية الشعرية، ص 285.
2 - المرجع نفسه، ص 225- 226 .
3 - المرجع نفسه، ص 226 .

هذه الثلاثية المزعجة، وإعادة رسم تكونها التدريجي، وفي محاولة منه لتأسيس نظرية محتملة للأشكال الأدبية.[1]

أما "تودورف" فيتناول الشعرية باعتبارها مرحلة انتقاليـــة ويقـــول:«إن الاعتراف بالأدب موضوعا للدراسة ليس كاف لتبرير وجود عالم قائم بذاته حول الأدب، يجب إذن ألا نكتفي بإثبات أحقية الأدب في أن يكون معروفا بل أن نثبت أيضا اختلافه اختلافا مطلقا(وهذا شرط كاف) بل الأبعد من ذلك فيما أن موضوع أي علم يتحدد قبل كل شيء بحسب أبسط المقولات والعناصر التي تكونها، فإنه علينا أن نثبت وجود الخصائص الأدبية في مستوى «ذري» أوّلي لا في مستوى "جزيئي" هو إنتاج توليف بين عناصر أبسط، وذلك حتى نشرّع لاستقلالية الشعرية »[2]

ويجعل "تودوروف" من العمل المحتمل موضوعاً للشعرية، والمقصود بالعمل المحتمل هنا هو ما ينتجه الأثر الأدبي، من خلال عملية التلقي، إن النص المحتمل عبارة عن مجموعة من النصوص اللانهائية، هكذا يطلق "تودوروف" العنان لعملية القراءة، ليجعلها العينة الحقيقية التي تشتغل عليها الشعرية [3].

فالمحتمل هو موضوع الشعرية لأن القراءة تفتح أفقاً لانهائياً وهكذا لا تنحصر الشعرية في المستوى الإخباري للنص، وإنما تتعداه إلى مجموع المستويات الإشارية الأخرى.

1 - جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 50 .
2 - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 85.
3 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 34 .

VI. الطبيعة البنائية لشعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي:

قديما انتقد ابن عربي بشدة أهل الظاهر ووصفهم بالجمود فهم كما يــراهم :«لــيس عندهم من الاعتبار إلا التعجب فلا فرق بين عقولهم وعقول الصبيان الصغار، فهؤلاء مــا عبروا قط من تلك الصورة الظاهرة كما أمرهم الله ».[1]

من هذا المنطلق كان لدينا إيمان راسخ بأن نصوص الغوالمي جديرة - أثناء القراءة - بتجاوز المستوى الإخباري الأول، إلى مستويات قراءة التساؤل التي تقدم آفاقاً جديدة للنص.

يحوي ديوان الشاعر 112 قصيدة إضافةً إلى بيتين يتيمتين يوردها المحقق في آخر الديوان، وبالديوان قصيدة بعنوان (معاتبة ومداعبة) وهي للأستاذ أحمد محمود الصــعيدي، وقد أوردها الشاعر لارتباطها بنص آخر لصاحبه أحمد الغوالمي وهو عبارة عن رد عــن القصيدة الأولى.

وترتيب القصائد داخل الديوان تمّ على يد الشاعر، وهو ترتيب يراعي تاريخ النشر فــي المجلات والجرائد.

والدارس المتمعن لهذه النصوص سيجد أن الصور والإيقاعات المتباينة تحيل القــارئ إلى مراحل هامة من تاريخ الجزائر، كما أنها تثير تساؤلات عدة حول قضايا(الذات، الحيــاة الموت، الوطن، الحرية، الطبيعة، الشعر والكتابة).

إن هذه النصوص ليست مجرد عملية وصفية لأحداث تاريخية أو حالات خاصة أو مواضيع خارجية، وإنما هي رؤى ذاتية لشاعر تعرّض لمعاناة العنف الاستعماري وتقزيم الحريات ومحاربة الجذور والأصول وكل أشكال الانتماء .

تحاول الذات الشاعرة من خلال روح الإصلاح الجديدة أن تخترق الحيّــز المغلــق الذي خنق الجزائريين لمدّة طويلة، وأن تعلن حضور الكينونة بكل الثــقل الذي يحيل عليه هذا الفعل.

لقد جاءت هذه النصوص وكأنها محاولة لإيقاف شيء ما -من جهة- ولبعث أشــياء أخرى أكبر - من جهة أخرى-. إنها الأشياء التي لم نستطع تحديــد هويّتهــا تمامــاً قبــل

1- عبد العزيز بو مسهولي: الشعر الوجود والزمان، دط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002. ص 32.

التحليل، وبالمقابل استطعنا تحديد الزاوية التي سننطلق منها في هذا التحليل، إنهــا زاويـــة المتخيل الشعري .

هذا المتخيل الذي يحدد قانونه الخاص، ليظهر بحلة خاصة داخل هــذه النصــوص، ولأن شعرية المتخيل كنظرية تفتقر إلى نحو خاص بها ونهائي، فإن كل نص يعلن شعريته الخاصة انطلاقاً من عدة زوايا:

- الصور تنفتح على كثير من الصراعات التاريخية والإيديولوجية أيضاً، كما تنفتح على كثير من الأفكار القومية والإصلاحية التي تعيش صراعاً مــا داخــل المجتمــع الجزائري .

- تشير هذه الصور إلى عوالم استشرافية، تعبر عن قدرة عجيبة لدى الشاعر على استشراف الألم والإحالة إلى دلالات الغدر والموت.

- تحيل الإيقاعات داخل النصوص إلى امتداد ما يربط بين الشاعر والصرح الشــعري العربي القديم، وتثير هذه الإيقاعات أسئلة التجديد والانفلات مقابل عنصر الالتزام بالشــكل العمودي.

- تمثل هذه القصائد حضوراً قوياً لغنائية متعالية، وتتمثل الروح الرومانسية من خــلال عدة قصائد (الثلج، البرد، نسيم في إيزير رفرف، منانا في الرواح على مناك). هــذه القصــائد شهدت حضور المتخيّل الرومانسي فكان لزاماً علينا أن نحاول تقصي شعرية هذا المتخيل.

- تحيلنا النصوص الموشّحة على عالم حركي ضدّ تعاقب الــزمن واســتمراره فهــو محاولة للعودة والإتحاد بتاريخ الأندلس وهو أيضا اغتناء من التجربة الصوفية ولــو بشــكل محدد، وهذا ما تبثه قصيدة (وردتي).

- هناك قصائد يمكن اعتبارها تنظيرا لماهية الشعر فهي إعادة نظر في القصــائد (يــا شعر، بين القصة و الشعر).

- إضافة إلى مجموعة من الأناشيد الموجهة للأطفال والتي تتميز بطابعهــا الحســي، الهادف إلى إعادة بناء الذات من خلال بعث الروح الوطنية وتنميتها في ذات الطفل.

- قصائد الشهيد، تحيل إلى رؤى الانبعاث والرغبة في كسر دورية(الحيـــاة، المـــوت) ويتولى المتخيل الشعري من خلال هذه النصوص، تقديم فعل الشهادة خارج إطاره الديني، أي في علاقته بكل ما هو قومي ووطني.

وبالتالي فما سبق تقديمه يؤهل هذه النصوص لأن تكون حقلا دراسيا لشعرية المتخيــل، علما بأن شعرية المتخيل لا تعتمد أصلا واحدا وإنما تغتني مــن عديــد الأنســاب - كما سبق وقدمنا - مما يسمح لهذه النصوص بتجاوز مستوى أحادي للقراءة .

وبالتالي فشعرية المتخيل ستسمح لنا بتجاوز المستوى البلاغــي لهــذه النصــوص، وكأنها تمدها بحياة أخرى، وهذا "غاستون باشلار" يوجه نقدا لاذعا لأساتذة الأدب والبلاغة الذين يكرسون الصورة الاعتيادية فيقول: «من جهتنا نرى أن العادة هي نقــيض الخيــال المبدع، الصورة المعتادة تقتل القوة المخيلة، الصورة المطلع عليها في الكتــب، الصــورة المحروسة من قبل الأساتذة تجمد الخيال، الصورة التي صيرت إلى شــكلها هــي مفهــوم شعري يرتبط بصورة أخرى من الخارج كارتباط مفهوم بآخر، هذه الاتصالية للصور التي يعيرها أستاذ البلاغة اهتماما بالغا، ينقصها في غالب الأحيان هذا الاتصال العميق الذي لا يوفره إلا الخيال المادي والخيال الدينامي وحدهما».[1]

وتفاديا لمثل ما يقع فيه عادة أساتذة البلاغة الذين يكرسون الاعتيادية، نحاول في هــذه الدراسة أن نفيد مما تقدمه كل ومن خلال هذه الدراسة النظريات المتعلقــة بــــ: «شــعرية المتخيل» ومنها نظرية "جيلبر دوران" التي تهتم بـــ «المتخيل الأنتروبولوجي» .

وسوف نحاول تقصي المتخيل الشعري داخل نصوص الغوالمي، والبحث عن أهــم الآليات التي تتحكم في تكوين الصور وبث الرموز. والحديث عن شعرية المتخيــل مــن خلال نصوص الغوالمي، يستحضر القصائد الحرة التي كتبها الشاعر، ويؤدي بنــا إلــى طرح سؤال مهم:

ما هي أهم الآليات التي تحكم شعرية المتخيل داخل النصوص الحرة ضمن الديوان؟

1- عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود و الزمان، ص 32-33 .

بنائية التحرر الشكلي:

قديما قيل «الشعر ديوان العرب»، ذلك أنه يجمع مآثرهم، آلامهم، آمالهم، وقد ارتبط الشعر منذ القديم بالوزن والقافية، فأصبح كلاهما خاصية مميزة للشعر العربي، بل وحظي الوزن بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية القديمة وكذلك القافية .

وقد حدد المرزوقي العمود الشعري العربي في سبعة مبادئ :

«1- شرف المعنى وصحته 2-جزالة اللفظ واستقامته 3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التشبيه 5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة هي عمود الشعر».[1]

والملاحظ أن قضية الموسيقى تأخذ عنصرين ضمن هذا التحديد، وظلت العناية بالأوزان قائمة لوقت طويل، وهكذا «أخذت القصيدة تتجه بتعبير أخر إلى أن تكون أغنية صوتا خفيفا تأنس إليه الأذن وتطرب له. هكذا غرق الشعر في ما يلذ الحواس ويوفر لها المتعة القريبة العاجلة».[2]

ولكن هذا الكلام لا يعني أن العربي لم يعرف تغييرا في الأوزان، إنما الأوزان كانت تتغير تبعا لتغير الحياة ووقعها، فسادت الأوزان الخفيفة المجزوءة حتى توافق إيقاع الحياة المدنية السريعة، وظهرت الموشحات والأزجال والكان كان والقوما، ونشأت المخمسات والمسمطات.

والملاحظ أن محاولة التجديد على مستوى الوزن والقافية لم تكن مجرد عملية تقليد أعمى للقصائد الغربية التي دعت إليها الأفكار الرومانسية الجديدة، وإنما هي عملية تطوير تلقائي لشكل القصيدة ساعدتها الأفكار الثورية الرومانسية والرمزية.

والسؤال الذي يطرح هنا: إذا كان التغيير في الوزن والقافية أمرا طبيعيا، فلماذا يتخذ شاعرنا أحمد الغوالمي هذا الموقف من الشعر الحر؟

1 - علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ط 2، دار العودة، بيروت، 1975، ص 44 .
2 - المرجع نفسه، ص62 .

ولماذا هذا التناقض؟ كيف يكتب الشاعر قصائد حرة و يرفض فكرة التجديد نهائيا؟

والغريب أن الشاعر يعلل كتابته لأوّل قصيدة حرّة (أنين ورجيع) برغبته في إثبات جدارته في هذا النوع الجديد، بعد أن تعالت أصوات كثيرة تصف شعراء الموزون بالعجز والضعف عن إتيان أنواع أخرى.

وقد نشرت قصيدة (أنين ورجيع) «يوم الجمعة 29 شعبان 1394هـ الموافق لـ 22 أفريل 1955 في الصفحة السادسة، العدد 315، في حين نشرت قصيدة أبو القاسم سعد الله (طريقي) يوم الجمعة 30 رجب 1374هـ، الموافق لـ25 مارس 1955، العدد 311. فالفارق إذن بين نشر القصيدتين المتحررتين من وزن الخليل كان سبعاً وعشرين يوماً».[1]

ويستخدم الغوالمي مصطلح الهزروف ليصف هذا النوع الجديد من الشعب، فهو يقول: «أوافقك في جميع الاستنتاجات إلاّ في وصفك لمحاولات الأندلس في التوباد (لعله يعني التروبادور)، وكان ما كان البند بأنها ناجحة، كما أوافقك في أنها أكثر جديّة مما هو موجود اليوم من (الهزروف) و(السايب) و(الحافي)...» [2]

ويقف الشاعر مشدوها «أمام تهافت الذوق العام على استقباله بعد الإستقلال بل أكثر من ذلك كما يقول قد تهيأت له الظروف وفتحت أمامه أبواب المنابر والمحطات الإذاعية، مما جعله هو وأقطاب جيله لا يملكون الحول ولا القوة للرد على هذه مثل هذه الموجة من المد الشعري الجديد، والتي نعتها بأبخس النعوت»[3].

والعجيب في الأمر أننا نجد أنفسنا أمام سؤال لا بدّ منه:

لماذا إثبات الجدارة في أمر لا نعترف به أصلاً، ولا نعطيه حقه من الشرعية ؟

كيف يحارب الغوالمي شرعية وجود الشعر الحر ويثبتها في آن معاً ؟

لقد منح الشعر الحر شرعية ما، عندما اختار أن يلج هذا العالم؛ حيث كان إلى جانب أبي القاسم سعد الله من أوائل الذين أخرجوا هذا النوع الشعري إلى النور في الجزائر .

في حين ظهر هذا النوع أول مرة في العراق سنة 1921، ثمّ في مصر سنة 1923 .

---

1 - عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري، دار البعث، قسنطينة،2001، ص 199 .

2 - المرجع نفسه، ص 191.

3 - المرجع نفسه، ص 191 .

ولكن هذه النصوص لم ترافقها دعوة إلى التجديد أو إعلان عـن تجـاوز الشـعر الموزون المقفى فهي حسب الباحثين تبقى بعيـدة عن الـوعي التجديـدي الـذي أعلنـه الشاعران العراقيان: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب .

وفي هذا الصدد تقول نازك الملائكة: «كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 في العراق ومن العراق بل من بغداد نفسها، وزحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كلّه وكادت بسبب الذين استجابوا لها أن تجرف أساليب شعرنا الأخـرى جميعـاً، وكانت أول قصيدة حرّة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة (الكوليرا)، ثم قصيدة (هل كان حباً) لبدر شاكر السياب من ديوان أزهار ذابلة وكلا القصيدتين نشرتا في عام 1947» [1].

والملاحظ -بعد كل هذا- أن حركات التجديد وصلتنا إلى الجزائر بعد ما يقارب السـبع سنوات وهي مدة طويلة مقارنةً بذلك الجسر الفكري والثقافي الذي امتد بين المشرق والمغرب في هذه السنوات، وقد تبدو مدةً قصيرة إذا عرفنا أن هذه الحركات واللقاءات بين القطبين كان يشرف عليها رجال الإصلاح الذين حاولوا الحفاظ على الثوابت الدينية والتاريخية للأمـة، وإذا قلنا الدينية فإننا نستدعي بالضرورة اللغة العربية وهي لغة القرآن الكريم، وبالتالي فالحفاظ على سلامة اللغة العربية كان مرتبطاً بالحفاظ على وجود الشعر العربي القديم بأوزانه وقوافيه.

ذلك أن «استمرار سيطرة الشعر العمودي على الشعر العربي هذه المدة الطويلـة كـاد يوحي بأن الشعر العربي هو الشعر العمودي ولا شعر عربياً غيره، وأنه«الأصالة» العربيـة بالذات فلا أصالة سواه، وكل خروج عليه هرطقة وخروج على «روح» الأمة العربية التـي يؤلف الشعر العمودي إحدى تجلياتها الثابتة»[2]

والمعروف أنّ رجال الإصلاح لم يشجعوا مثل هذا النوع، فأي مسـاس بـالوزن هـو مساس باللغة بالضرورة بالنسبة إليهم، ومع ذلك فقد كان لهؤلاء الدور الكبير فـي بعـث دور الشعر من جديد. إيماناً منهم بأنه أمام مهمة صعبة، فالوطن بحاجة إلى حشد الهمـم قبـل أن يكون بحاجة إلى التغني بالطبيعة، «وقد أثبت المستقبل أن التحوّل إلى الشعر قد يساعد علـى

1 - مسعد زياد: نشأة الشعر العربي السعودي واتجاهاته الفنية، موقع اتحاد الكتاب العرب، http://www.awu-dam.org، ص8.
2 - جلال فاروق الشريف: تجربة الشعر الحديث، الموقف الأدبي،ع 102، دمشق، 1979، ص 9 .

تغيير الحياة والتخفيف من ضغطها وهو الدور نفسه الذي كان يقوم بـــه رجـــال الإصـــلاح، وبالتالي تكاملت رسالتهم الشعرية برسالتهم الإصلاحية، الأمر الذي جعلهم محلّ تقدير المجتمع وموضع ثقته على خلاف ما كانت تهدف إليه مدرسة الفن للفن التي انفصل دعاتها عن واقـــع المجتمع»[1]

هذا الكلام لن يقدم إلينا إجابةً عن السؤال الذي سبق طرحه، لذلك سيتولى التحليل تقـــديم الإجابة من خلال قراءة الديوان .

1 - علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، 1998، ص 83-84 .

الفصل الثانـــي

المتخيــــل البلاغـــي

في

القصائد العموديـــة

I. المتخيل البلاغي من الاستعارة إلى الرمز:

1.I. الاستعارة وحدود الرمز:

تلتقي الكتب البلاغية والنقدية المعاصرة عند الاهتمام بالاستعارة، بل ويتعدى هذا الاهتمام المؤلفات السابقة إلى مؤلفات أخرى يعد أصحابها من اللسانيين وفلاسفة اللغة والمناطقة وعلماء النفس والأنتروبولوجيين .

وتبعاً لهذا الاختلاف نلحظ اختلافاً واضحاً في النظريات التي تعنى بالاستعارة، وهي كما يلي :

1- النظرية الإبدالية: وهي نظرية غربية، ترى أن الكلمة لها معنيان ؛معنى حقيقي وآخر مجازي، والاستعارة إنما تحدث بعملية استبدالية مبنية على علاقة المشابهة، وتتلاءم هذه النظرية أكثر مع الاستعارة التصريحية .[1].

2- النظرية التفاعلية: وتكون من خلال التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، فتخرج الكلمة من معناها الحقيقي المحدود، إلى إنتاج يخلقه السياق، وتؤكد هذه النظرية وجود علاقات أخرى داخل الاستعارة تتعدى علاقة المشابهة، وتلتقي هذه النظرية مع اهتمام السكاكي بالبيان.[2]

3- النظرية العلاقية: وتهتم بتركيب الاستعارة لا بمعناها فقط، وتلتقي مع الدراسات العربية التي اهتمت بنوع من (الاستعارة) وهو(التبعية) [3].

ومبحثنا هذا لن يغفل دور هذه النظريات، فنحن سنحاول الإفادة منها بالقدر الذي يمكننا من تقديم المقاربة النصيّة، و نحن لن نتوقف عند هذا الدور البلاغي الذي تؤديه الاستعارة، وإنما سنتعدى هذا الدور إلى فضاء أشمل تتحول فيه الاستعارة صورة تحقق وجودها الرمزي، ومن ثم يتجلى حضور المتخيل الشعري، الذي يتولى بناء مجموعة من البنيات والترسيمات والموجهات - التي سبق وتعرفنا عليها -.

والسؤال الذي يطرح نفسه، ها هنا: كيف يمكن تقديم الاستعارة في علاقتها بالرمز؟

1- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1992 .ص 83،82 .
2- المرجع نفسه، ص 85،84.
3- المرجع نفسه ، ص 96،95.

- كيف يمكننا المرور من الاستعارة في مستواها البلاغي إلى الصورة في مستواها الدلالي، ومن ثم إلى الرمز في علاقته بالمتخيل ؟

وقبل أن نجيب عن هذا السؤال الجوهري، لابد من الإجابة عن سؤال تمهيدي خاص:

- ماذا نقصد بالاستعارة ؟
- وهل سيكتفي مبحثنا هذا بتناول الصورة الاستعارية بوصفها نوعا من أنواع الصور البلاغية ؟

يرى ت.س.إليوت - T.S.ELIOT، أن مشكلة الاستعارة تشكل في الواقع الخاصة الرئيسية للغة الشعرية عند ما عرف "الكوميديا الإلهية" بأنها " استعارة ضخمة " أما كلوديل فقد قابل بين الشعر والنثر وجعل الأول منهما (منطق الإستعارة) والثاني (منطق القياس) [1].

وقد اختار جون كوهين تعريفا لأحد الباحثين مفاده أن الشعر « استعارة معممة (رأسيا) معممة أفقيا »[2]، ويستخدم كوهين بدقة هذا التعريف لذلك نجده يطلق كلمة استعارة على تغيير المعنى بصفة عامة، بغض النظر عن العلاقة الموجودة داخل الصورة، وهكذا تغدو كل صورة استعارة، ذلك أن الاستعارة أصلا (مجاز تصوري) وهي تكمل كل الصور الأخرى « وجميع الصور هدفها التهيئة للسياق الاستعاري، واستراتيجية النثر لها نهاية واحدة هي تغيير المعنى » [3] .

ونجد لهذا الكلام ما يؤيده في تراثنا البلاغي، فهذا عبد القاهر الجرجاني يقرُّ أن الاستعارة وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم، و بها يتكون، ويؤكد أيضا أن الاستعارة على لطفها وغرابتها، ثم حسنها، بمنزلتها داخل الكلام من التقديم والتأخير[4].
ذلك أن الاستعارة تتحول من حيث مسار اشتغالها إلى مستوى النص ككل ومتعلقاته الدلالية لترسم التحولات الكبرى للمعنى .

1- محمد عبد المنعم خفاجي ،محمد السعدي فرهود ،عبد العزيز شرف: الأسلوبية و البيان العربي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 1996، ص 78 .
2- جون كوهين : النظرية الشعرية، ص137 .
3- المرجع نفسه ، ص139.
4- محمد عبد المنعم خفاجي ، محمد السعدي فرهود ، عبد العزيز شرف:الأسلوبية والبيان العربي، ص 78 .

وفي هذه الدراسة سوف نحاول الاستفادة مما قدم ضمن الدراسات النقدية المعاصرة التي حاولت أن تخرج بالاستعارة من إطارها التصنيفي، إلى إطار أوسع لا يهمل الكثير من المجالات التي تتصل بحياة الاستعارة .

ونعود إلى سؤالنا الأول :كيف يمكن تقديم الاستعارة في علاقتها بالرمز؟

ولتقديم تكوينية هذا الجسر الممتد ما بين الاستعارة والرمز، سوف نعود إلى ما قدمه بول ريكور في كتابه (الخطاب وفائض المعنى)، ومن خلاله تحدّث عن حدود البلاغة . ويشير ريكور إلى أهمية السياق في تحديد هوية الاستعارة، ذلك أنه « مادامت الاستعارة لا تحظى بالمغزى إلاّ في قول، فهي إذاً ظاهرة إسناد لا تسمية »[1]. وهذا الكلام يؤكد ما قدمه عبد القاهر الجرجاني من خلال نظرية النظم .

فالاستعارة حسب ريكور هي حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري، بل بين تأويلين متعارضين للقول، والصراع بين هذين التأويلين هو منهل الاستعارة وغذاؤها، وهكذا يتم خلق المعنى خلقاً تلقائياً وابتكاره ابتكاراً دلالياً، هذا المعنى لا مكان له في اللغة العادية، ووجوده إنما تحقق بعد اكتسابه لمسند غير عادي أو غير متوقع[2]، ولذلك « تشبه الاستعارة حل لغز: أكثر مما تشبه اقتراناً قائماً على المشابهة لأنها تتكون أصلاً من حل لغز التنافر الدلالي »[3] .

ويقترح ريكور أنه يمكن توضيح الرموز والكشف عنها في ضوء نظرية الاستعارة، وذلك عن طريق خطوات ثلاث تمكننا من ردم الهوة القائمة ما بين الاستعارات والرموز، وتكون الخطوة الأولى عن طريق تحديد النواة الدلالية التي يتسم بها كل رمز، ثم نأتي كخطوة ثانية إلى الطبقة اللالغوية من الرموز لنقوم بفرز مبدأ انتشارها من خلال منهج المقارنة، أما الخطوة الثالثة فتمكننا من تكوين فهم جديد للرموز انطلاقاً من الاستعارات[4]. وسوف نستعين بشعريات المتخيل في مستواها النظري، من أجل تحديد الأسس التي تقوم عليها شعرية المتخيل داخل نص الغوالمي .

1- بول ريكور : نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة :سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص 90
2- المرجع نفسه، ص90.
3-المرجع نفسه، ص 93 .
4- المرجع نفسه، ص 96 .

2.I. حركية النص :

يطالعنا الغوالمي في بداية ديوانه بقصيدة (أستاذنا جل المصاب)، ويستهلها:

طعن الجزائر في الصميم   سهم المنية كالجحيم [1].

وتحقق الاستعارة حضورها البلاغي في الشطر الأول من البيت، كما في الشطر الثاني، لتصبح الجزائر جسداً حياً يطعن بخنجر يأخذ هو الآخر اسم السهم استعارةً، هكذا تتغير الأشكال والألوان وتلبس الموجودات رداء بعضها البعض.

ويمكننا الانطلاق كنقطة أولى من التحليل البنيوي الذي قدمه الأوروبيون من أمثال: (يامسليف - جاكبسون - غريماص) وآخرون، من أجل تحديد مسافة التوتر داخل الاستعارة، وهذا التحليل يحاول رصد مجموعة من المقومات منها الجوهرية وهي المشتركة، ومنها العرضية وهي المقومات الطارئة:

الجزائر: اسم- رقعة جغرافية- وطن- له أبناء يرتبطون به- ساكن- يحقق فاعلية الانتماء والحياة والحرية .

الجسد: اسم- جسم- مجموعة من الأعضاء- مترابطة بهذا الجسد- متحرك- يخضع للحياة والموت- يحقق فاعلية الانتماء والحياة.

ومن خلال التحليل نلاحظ مسافة التوتر عن طريق حضور المقومات الطارئة، رغم أن المشابهة تبقى لابد منها فهي موجودة ضمن نقطة (تحقيق فعلية الانتماء)، هذه الفعالية يمكننا الانطلاق منها باعتبارها نواة دلالية نمر من خلالها إلى رمز الانتماء الذي سوف يميز أغلب الصور التي تغتني بها قصائد الديوان.

وتأتي الصورة الموالية (سهم المنية كالجحيم):

سهم : حاد/ طويل/ خشبي/ قاتل/ مفاجئ/ مؤلم/ غادر/ مذكر/ عمود/ مادي/ اختراقي .

المنية : شفافة/ مفاجئة/ مجهولة/ تبعث على الحزن/ تجسد النهاية/ مؤنثة/ اختراقية .

والملاحظ أن بؤرة التوتر هنا تبدو أوسع من سابقتها، والعناصر المشتركة قليلة وهي تنحصر في (الألم/ الغدر/ الحزن/ الاختراق)، وبالتالي فهذه الاستعارة صورة حية ومتفردة، هذا رغم تداولها داخل الخطاب - بصفة عامة - غير أن سياقها هنا منحها القدرة على تجاوز

1- أحمد الغوالمي : ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص84 .

العلاقة التقليدية القائمة على المشابهة لتصبح: « فهم نوع من الأشياء وتجربته في تعابير أشياء أخرى »[1]

وتبقى قائمة المقومات طويلة، وهذا ما يجعل عملية التحليل هته نسبية فلا توجد قاعدة معينة تتحكم في هذا الرصد، ورغم ذلك فهي وسيلة ناجعة- إلى حد ما - تمكننا من قياس مسافة التوتر بين طرفي الاستعارة .

وإذا عدنا إلى الصورة السابقة (سهم المنية)، وجدنا فضاء التوتر بين الطرفين واسعاً، غير أن الصورة تبدو مألوفة بشكل ما، وهذا يعود لكونها صورة موظفة، وخاصة في تراثنا الشعري القديم، ولكن الغوالمي يمنحها حياةً أخرى عندما يوردها ضمن استعارة أوسع ضمتها إليها، فجاء السياق فضاءً خاصاً يبث روحاً جديدة داخل صورة متداولة .

والكلام السابق عن مسافة التوتر لا يلغي علاقة المشابهة، فالمشابهة لابد منها، لأنها الأساس الذي تقوم عليه الاستعارة، فهي تختزل العلاقة الأساسية بين المستعار، والمستعار له فبغياب علاقة المشابهة لا تحدث الاستعارة ولا تكتمل .

فالمنية تلتقي مع السهم في صفة الاختراق، وما ينجم عنه من وضع عدائي اتجاه الموضوع هذه العدائية بدورها تتجسد في صور: الخوف (الاختراق/ الحزن/ النهاية) بالإضافة إلى دلالات المفاجأة والغدر .

هذه الدلالات تجتمع على صورة واحدة لتكون - حسب مونرو بيردسلي " قصيدة مصغرة "

وإذا كانت الاستعارة في البلاغة التقليدية تعد مجازاً بوصفها صورة بلاغية، تصنف تنوعات المعنى في استخدام الكلمات، فإنها في عصرنا الحالي قد أعلنت ثورتها على هذه التقليدية في تحديد مفهومها، لتصبح شكلاً للانحراف اللغوي عن المعاني الأولية .

ويتحول الاختراق إلى فعل خلاق، تتجاوز الاستعارة من خلاله مجرد تقديمها لوظيفة مجازية جمالية مبنية على علاقة تحددها المشابهة، إنها تتجاوزها إلى جانب دلالي أكثر ثراءً وقوة، إنه التحول من الكلمة إلى الجملة ومن الاستعارة إلى الرمز .

1- محمد مفتا ح ، تحليل الخطاب الشعري، ص 104 .

3.I. فعل الاختراق وجدل الحياة والموت:

يمكننا اعتبار فعل الاختراق النواة الدلالية الأولى، وهو فعل خلاق، يحمل دلالات فيضانية طغيانية، كما أنه فعل عدائي بشكل ما، لكنه بالموازاة فعل إنتاجي يستلزم حدثاً جديداً، أو موضوعاً موازياً يصاحبه فعل الألم و البعث، وهنا تتبلور ثنائية(الحياة والموت).

وتتولى ترسيمة المضاعفة بث فعل الاختراق، من خلال توالي الصور داخل نص الغوالمي، و يغدو الاختراق حركة نمائية، فهو ينهي موضوعا قائما ليبث موضوعا جديدا، فالسهم أنهى الحياة ليبعث الموت، والولادة حضور آخر لفعل الاختراق أيضا، لأنها تخترق العدم لتبعث الحياة، والجنين يخترق جسد الأم - عند الولادة - باحثا عن لغة جديدة للحياة .

والفعل الجنسي فعل اختراق، وهو فعل توليدي، فالحياة لا تنبعث خارج هذا الاختراق، وتبدو موجهة التمرد واضحة من خلال هذا السؤال الانعكاسي الذي ترسمه صورة الموت وهو سؤال يعبر عن موقف التمرد على حركة الزمن المثقلة بالنهاية.

هكذا تتحول الصورة الاستعارية في أول بيت من ديوان الشاعر إلى لغة وجودية تسكن صاحبها فيصبح مأخوذا بها، تتملكه الحيرة أمام طغيانها و دورتها التي تقدم جملة من الثنائيات (الذكورة /الأنوثة)، (الحياة /الموت)، (النعيم/الجحيم) .

هذا القلق الوجودي يمتد بفعل ترسيمة المضاعفة ليستحضر الجحيم باعتباره تجسيدا لنظام النقض Régime anti thétique فالجحيم حياة أخرى بعد الموت، وهو العالم المفترض الذي يخترق تصور حدود الحياة الإنسانية ليصبح قلقا وجوديا .

لقد أصبح وجوده داخل لغتنا اليومية وجودا استعاريا، لأنه يبقى صورة ذهنية فحسب تعتمد على الأخبار الدينية المتداولة. ورغم هذا الغياب الواقعي، فقد تحقق فعل الاختراق عن طريق الحضور الذهني التصوري، لقد تحقق فعل التغيير وامتد الخوف ليملأ فضاء الانتشار الذي يحكم البعد الرمزي للصورة، ويتجلى من جديد التمرد على قوى الزمن والرغبة في تخطي دورة (الحياة /الموت)، التي يبدو الشاعر مندهشا أمام طغيانها .

إن حركة السهم/ الحاد/ العمودي، المصنوع من أغصان الأشجار، باتجاه فريسته، إنما يرمز لحركة الطبيعة، لصيحة الموت داخل الطبيعة، إنه يجلي حركة الرفض والتمرد التي تشكل إحدى البنيات المؤسسة للمتخيل الشعري داخل النص .

إن طول السهم وامتداده يرسمان حركة مابين البداية مجسدة في الطبيعة التي تصبح تجسيدا للأمومة والبداية برموزها المثقلة بالأنوثة والصخب، وبين (الموت) الذي يمثل (النهاية)، إنها حركة اختراقية، رحلة البداية و النهاية، رحلة تختزل خطوات الإنسان، تماما كما يحدث في الشكل المادي للسهم .

والسهم يرسم خطوات الإنسان نحو إدراك النهاية، وهو ينطلق باحثا عن موضوع للانتماء، للذوبان من خلال موجهة (الانطواء repli) التي تحاول احتواء فضاء القلق والتمرد الوجوديين .

وقبل أن يدرك السهم موضوع الانتماء، كان قد تشبع بفعل قوته المفترضة ،لقد اخترق طوفان الموت جرأة السهم، ليصبح السهم - على مستوى اللغة - أداة للموت، أما رمزيا فهو امتداد للموت والولادة، في آن معا ن وبالتالي فما يحدث داخل النص ليس انعكاسا لواقع خارجي- أيا كان نوعه - «بل هو داخلي نفسي مستمد من خاصية الشعر السحرية، حيث يسيطر على الشعر هذيان رصين، ويصبح السر أليفا كالهواء».[(1)]

لقد أصبحت الصورة كائنا سريا و تحول الرمزإلى عملية خلخلت اليقين، «وهو ما عبر عنه الشاعر الألماني Achimvon Arnim (1781،1831) حيث قال: الشعر هو معرفة الواقع السري للعالم»[(2)]

والشاعر عندما يبلور السهم قطعة من قطع الموت ضمن صورته الاستعارية، إنما يفتح أمامنا بابا لإدراك العلاقة الرمزية التي تقدمها ترسيمة المضاعفة ما بين (السهم - الموت) .

لقد أحدث السهم "ألماً"، والألم علامة من علامات الولادة، لقد أحدث نزيفا، والنزيف رمز الخصب والولادة، وعلامة الحياة، هكذا يعود رمز(الميلي) إلى الأرض، إلى الأم إلى عالم الخصب إنها عودة البداية، ورمزية البداية هته هي اختزال لفعل الكينونة.الذي يتكشف في أبعاد الصورة امتدادا « لتعارضات العالم ومفارقاته التي لا نهاية لها، والمساءلة تنزع

1- علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص 60 .
2- عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود و الزمان رؤية فلسفية للشعر، دط، إفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، 2002 . ص 16 .

غطاء الزيف عن هذا العالم الذي يدعي التلاؤم والانسجام، وينخرط في تأكيد الدوغما المبشرة بالحقيقة الوحيدة النافية للتعدد والاختلاف» [1]

هذه المساءلة تصل إلى حدود الانتماء وتبعث الحياة وتعلن الولادة داخل الوطن برغم كل لغات القهر والحرمان والتغريب التي يمارسها الوجود الاستعماري.

ولكن أين سينتهي الأمر بالسهم ؟ وما مصير لغة الموت ؟

السهم سوف يعود إلى الأرض إلى رحم الوطن، يتلاشى ويتحول إلى حياة أخرى داخل الأرض، ويعلن تاريخ الموت عن نفسه، يتنقل الصراع مابين الحياة والموت إلى عالم الجحيم، ويتم القضاء على حضور الموت كفعل واقعي، وهنا تنكشف رغبة الشاعر المتصاعدة في كسر طغيان هذه الثنائية (الحياة/الموت)على مستوى النص هذا الكسر يتحول إلى فعل تجاوزي يبحث عن بعد ثالث لتتحول الثنائية إلى ثلاثية ومن ثم يتم تخطي هذه التقليدية الطاغية .

في عالم الجحيم ينتهي الموت بفعل ما تحقق واقعيا، وتستمر الحياة بشكلها الأبدي رغم الألم و الاحتراق، لكن الجحيم يصر على النهاية، ويتحدى الأبدية بقوة المطلق أما الحياة فتتحداه بقوة المطلق أيضا، ويتنامى الصراع، صراع العالم اللامرئي المفترض، مفرزا ثلاثية جديدة (الحياة/الموت/المطلق) .

هذه الثلاثية تسمح لنا بتجاوز البعدين التقليديين (الطول/العرض) إلى الوقوف عند البعد الثالث (العمق)، ليتم تقديم النص المترابط في مستوى ثلاثي الأبعاد، وهذه العلامات الثلاث تجسد ثورة النص[2]، بقراءاته المعاصرة .

هكذا تنبعث الرموز داخل القصيدة و تمتد سلسلتها، ويتقدم فائض المعنى ليعطي الاستعارة روحا جديدة، تنقل الدلالة من مستوى إلى آخر متجاوزة الهيكل البلاغي للصورة

وتجمع ترسيمة (الانتشار) مجموعة من الصور حول القلق المواجه للزمن، وتنضم إليها ترسيمة المضاعفة، فتغدو الصور معادلة لا محدودة: (ألم الذات/ألم الجزائر/ألم الوطن/ألم الأرض/ألم الإنسان/ألم الوجود...+∞)

1- عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود و الزمان، ص 12 .
2- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ط1، المركز لثقافي الغربي، الدار البيضاء، 2005، ص 170 .

هكذا يحيلنا الشاعر إلى فسحة تأخذنا إلى مطلقية الأشياء، كما أنه يعود بنا إلى أصل الإنسان إلى ألم الولادة والانبعاث، إنه البحث عن الجنة عندما تمتد رمزية الجحيم.

أما الجحيم فهو غدر ما، مفاجأة ما، خوف واختراق أيضا، وتعود بنا دلالات الغدر إلى أسطورة الغدر الأولى وقصة البداية، قابيل قاتل أخاه، غدر به وبأبيه آدم، قتل أخاه من أجل الأنوثة، من أجل الخصب، من أجل دفع البداية، من هنا تنبعث البداية التي تمتد نحو نهاية ما، تمتد صورة الموت، تنموو تنبعث صورة أخرى للحياة محكومة بالمجهول والإثارة، بالألم والندم، أو بسعادة لا نهائية في العالم الآخر .

لقد أصبح الموت انفجاراً على حياة أخرى؛ حياة النبوة، ذلك الجسر إلى عالم النعيم، عالم الطبيعة والخصب المطلق؛ العالم الجنة .

وتطالعنا الصور: قد حق للوطن الكبير بأن يعفر في الـــرجـــوم

أو أن يديم حـــداده ترحاً على العرف الشميم [1]

ويستعين الشاعر بخاصية التجسيم،وهو مكمل للتشخيص وشريك له في تحقيق فاعلية الاستعارة، إذ ينقل الأفكار والمفاهيم والمعنويات،نقلا فنيا من عالمها المتسم بالتجريد، إلى عالم المحسوسات فتنبعث في كيانها الحسي [2].

فالوطن في صورته المعنوية، أصبح إنسانا أعلن الحداد ،فاتخذ لذلك كل المظاهر الحسية التي تعبر عن هذا الحداد، لذلك فالحديث عن المعنويات يبقى مستحيلا دون اقترانها بالمحسوسات لأن « مثل هذا الاقتران يغني المعنويات ويبرزها ويوسع مدلولاتها»[3] .

ويطالعنا الوطن شاخصا في صورة إنسان، يلبس ثوب الحداد لكل ما تبقى له من العمر، لقد بات الموت امتدادا يجمع،بين الوطن وأبنائه، يجمع بين الوطن ورموزه الاستثنائية .

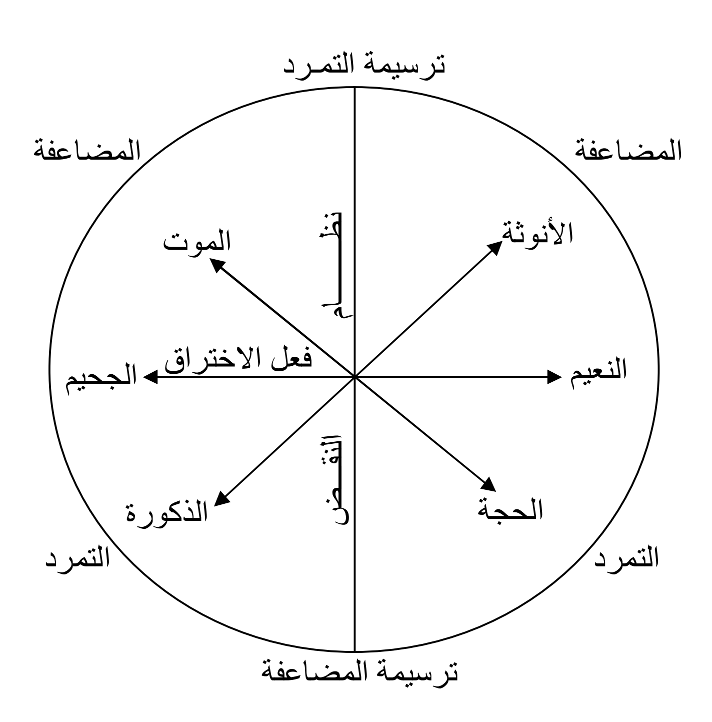
هل أحس الشاعر حقا بثقل الموت، من خلال تبني شكل ثوري ما ؟

أهي لحظة الشك، أم أنها إيماءة إلى علاقة ثلاثية أقوى(الوطن- الموت- الأبناء) ؟

1- أحمد الغوالمي: ديوانالشاعر أحمد الغوالمي، ص 84 .
2- وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، بيروت، د ت، ص 79.
3- المرجع نفسه، ص 79.

إنه غمار المساءلة، «والشعر حين يخوض غمار المساءلة فإنه يتوخى توليد الرؤى الاستبصارية والاستتشرافية، بدء من تفجير لغة الكائن الإنساني المهووس بالاستكشاف وبالنزعة التشكيكية التي تتخطى نزعة ديكارت العقلاني التي لاتعترف بالوجود إلا لما يتخطى مرحلة الشك»[1].

فالشك معبر لمرحلة تساؤلية جديدة ترغم اللغة على البوح بمكنوناتها مفصحة عن عوالم خاصة ،ويمكن لهذا الشكل أن يرصد أهم الحركات و التساؤلات :



الشكل رقم : (1)

1- عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود والزمان، ص 12.

4.I. امتداد الموت ورمزية الحداد :

تتحول حركة التمرد على الزمن إلى عالم استشرافي يتأسس على إثره المتخيل الشعري للنص. ذلك أن النص يحمل في صوره ورموزه أبعادا استشرافية للثورة ولضراوتها، واستشرافا أيضا لنهايتها، ولاستقلال الجزائر، غير أن الاستقلال يصبح المعبر لحرب أخرى، وهكذا تتحقق ديمومة الحداد.

تطالعنا جدلية (البدء/النهاية) ضمن ثنائية (الثورة/الاستقلال)، ليتم تهشيم اليقين وتكسير حواجزه المألوفة، عندما يقوم مشروع الظن الشامل «حيث تقصى المعرفة الوثوقية لصالح شبكة مخلخلة ومنتجة في الآن ذاته، مخلخلة لنظام معلوم ومنتجة لأبجدية شعرية تقرأ المجاهيل اللابثة في الغور، في المسكوت عنه، في اللاوعي الباطني للكينونة، في اللغة البدائية وفي أبنية الأسطورة وعالم الخيال».[1]

ترسم الاستعارات والصور بجدارة هذا الثقل الفظيع الذي يمنحه الموت، بل وتقدم معادلا استشرافيا يصور امتداد الموت داخل الزمان المستقبلي، فبعد الثورة الكبرى كان الاستقلال، وبعد الاستقلال جاءت الأحداث الدامية التي حدثت بسبب ممتلكات المعمرين، حتى قبل خروج هؤلاء من الجزائر، وبعدها الانقلابات السياسية و ما نجم عنها،و بعدها أحداث القبائل الكبرى،و بعدها أحداث الثمانينات والموت الذي ساد الشارع، إلى أن جاءت أعوام التسعينات ولغتها الخاصة في تقديم الموت،إنه الحداد الدائم، الحداد الإنساني داخل الأرض، داخل الأمومة .

ألا يحق لوطن دفن كل رموزه في خضم الثورات- منذ دخول الوندال للجزائر أول مرة.

ألا يحق لهذا الوطن أن يديم حداده حزنا وألما، ذلك هو التاريخ؛ الاستعارة الأكثر فنية وانفتاحا على لا نهائية الدلالة .

ويتم على مستوى آخر استحضار الميلي كرمز يختزل أبناء الجزائر وأبطالها، فيغدو الحداد رمزا آخر للخوف من الموت، لأن نزعه سيكون إيذانا ببداية أخرى يكون الموت نهايتها، لقد أصبح الحداد تميمة ضد الموت و ضد لغة التغيير .

1- عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود و الزمان، ص 13.

تتسع صورة الميلي، وينبعث الرمز الذي يمتد طولا إلى السماء **(العرف الشميم)**،في استعارة تجمع بين طرفين حسيين، وهي صورة أخرى من صور التضاد، حيث يجتمع الحزن والحداد بالحياة والتألق، لتمتزج الأضداد فيما بينها وتصبح صوتا موحدا يتردد في أرجاء القصيدة، ويعتبر"شلينج Shilling" أقوى من عبر عن هذا المذهب إذ سماه "فلسفة الماهية" حيث يناط بالفن على وجه الخصوص مهمة امتصاص التناقضات، إذ يقول: « وكما يولد الإحساس بالتناقض الظاهر الذي لا مخرج منه، فإن الإبداع الفني يصل إلى أوجه، كما يشهد بذلك جميع الفنانين والمشاركين في هذه الحميا، عند الشعور بالاتساق والهارمونية التامة، فكل خلق فني يقوم على إلغاء الازدواج المطلق بين أنشطة متضادة، تبدو وقد تم تجاوزها تماما في كل عمل فني، إن القدرة الشعرية كفيلة، بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده... »[1].

وتتبدى الصور من جديد :

أمبارك الداعي إلى سنن النبوة النعيم

قد كنت مطمح أمة وملاذها في ذا الأديم[2]

وتتولى ترسيمة الامتداد الأفقي تشكيل رمزية الأرض، باعتبارها مصدرا احتوائيا أموميا، دوريا، فالأرض هي مهد لكل ما هو دوري وتكويني .

وتتميز أغلب الصور الاستعارية الواردة، بكونها صورا بصرية، وقد ميز البلاغيون القدامى البصر تمييزا خاصّا، نظرا لدور هذه الحاسة في نقل معطيات العالم الخارجي للإنسان، ويرى الدكتور جابر عصفور أن الفيلسوف الإغريقي أرسطو طاليس يرى أن حاسة البصر هي أشرف الحواس[3].

البداية إذن كانت باستعارات بصرية في تأكيد آخر لشرف هذه الحاسة التي ترسم أمامنا مباشرة لون السواد، حين يفصح عن نفسه، يعبر عن ذاته، دون أن يذكر بصريح اللفظ فيأخذ اللون الأسود وجودا استعاريا، فهو لون الحداد، لون الموت، لون الألم ولون الانبعاث أيضا، ولكن لماذا الخوف من نزع الحداد؟

1- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996، ص 68 .
2- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، 84 .
3- وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعرالعربي الحديث، ص 116 .

المرأة ولغة الحداد:

أعلنت نساء (قسنطينة) الحداد بعد وفاة رمز آخر(أحمد باي)، قائد الجيش ووالي المدينة، والأب الروحي للثورة والمقاومة في مدينة قسنطينة .
لقد استمر هذا الثوب الأسود طيلة الوجود الاستعماري وطيلة الثورة التحريرية وبعد الاستقلال، لكنه تلاشى في مرحلة التسعينات عند ميلاد ثورة أخرى للموت، لقد تغير اللباس وانتهى الحداد، فهل كان هذا التلاشي إيذانا ببداية مرحلة أخرى للموت؟

ويتوالى حضور السواد في مرحلة أخرى :

إلام نرقرق الدمع الهتونا ؟ ونخترق الحنادس والدجونا
وريب الدهر برحنا أســاه وحـملنا ردى يفري الوتينا[1]

لقد لبست مرحلة التسعينات السواد، وكأني بهذا الثوب ينزع من على ظهور النساء ليتعاطاه الوطن عشرية كاملة، حتى أنها أخذت اسمه تبركا فأضحت (العشرية السوداء) .
أما المرأة فكانت موضوعا للحداد تعلنه في كل مكان، تصرخ بصوتها الأنثوي الجبار أن الرموز الوطنية سوف تبقى حية على أرض الوطن، مادامت هناك امرأة وأمومة. لقد توحد الوطن بالمرأة التي تعكس حضور الحداد وتنفيه في الوقت ذاته بفعل رمزية الخصب والنماء التي تبعثها .

"الميلي" رمز بطولي يطاول النجوم، والطول رمز لتلك المسافة مابين الولادة والموت، مسافة تصاعدية مناهضة لكل نهاية، وهنا يتجلى فعل ترسيمة الارتقاء التي تدفع الصورة نحو التعالي، فيصبح الرجل صرحا عظيما يجعلنا نرفع بصرنا إعجابا ودهشة، لتتحول الصور جميعا إلى مجموعة من الرموز التي تفتح الباب على قراءات لها طابع احتمالي لا نهائي، ذلك أن البحث عن « الشعر غوص إلى اللغة مفردة وجملة،فهي محمل الدلالة إيحاء ورمزا، والدلالة إشارة إلى دلالات لا يمكن حصرها، وإن تم ذلك بطل الشعر، فهو احتمال أم رافعة لاحتمالات؟ لذا يستمد الاجتهاد فيه شرعية منه ليست على

1- أحمد الغوالمي: ديوان أحمد الغوالمي، ص85.

قاعدة المنطق بل على قاعدة التأويل،و التأويل هو عملية البحث عن الجانب المجهول وصولا إلى حقيقة السر الخفي الذي يختبئ الإبداع في داخله».[1]

وتنطلق حاسة البصر من جديد ممثلة في ترسيمة الكشف التي تتولى الإفصاح عن الموجودات البصرية :

أبي الروحي لو كان التفادي   لكنت مفاديا بالأقربينا
يعز على الجزائر في حماها   على أن لا ترى الرجل الفطينا [2]

إنها صورة بصرية ترتسم أمامنا، لتضفي امتدادا رمزيا متجددا، هاهي ذي الصورة الاستعارية من خلال هذا التجسيم « تعبر عن شوق الإنسان إلى ما هو غائب و القبض على عوالم ورؤى تعذب خياله فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة »[3]

ويطالعنا من جديد في صور أخرى/

خلدت ذكرا للجزائر   في الحديث وفي القديم
ورفعت للشهب المنيـ   ـرة ذكرها فوق النجوم[4]

لقد أضحت رموز الجزائر شهباً تلمع في سمائها، أما الشاعر، بقوته السحرية فقد تمكن من رفعها، من تغيير مسارها أيضاً ،و يمكن أن نستعين بالتحليل البنيوي الذي يعتمد المقومات كما يلي :

الميلي : إنسان/ بطل/ قائد/ ثوري/ شجاع/ مقاوم للعدو/ يصمد لحظة الفزع .

الشهاب : نجم/ يتحرك/ له ضوء ساطع/ أبيض/ يبدو ليلاً/ يترك من الأعلى إلى الأسفل، يختفي بسرعة/ جميل/ متميز/ يبعث عل الإعجاب/ يخترق ظلمة الليل .

الملاحظ أن التوتر بين المقومات قد حقق مسافة معتبرة، مما يحقق فنية الاستعارة، فالاختلاف واسع داخل المقومات العرضية مما يسمح بإعطاء حياة أطول للاستعارة، غير أن المشابهة بينهما تبقى في حقل (التغيير والاختراق) .

ونعود آليا إلى فعل الاختراق الذي يطغى على كامل القصيدة، وتتولى ترسيمة (ثبوتية التعالي transcendance) معارضة الآتي الزمني عن طريق رموز(الظلام، الليل،

1- مروان فارس: علم الإبداع، ص 15.
2- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 85 .
3- وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 80 .
4- أحمد الغوالمي، ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 84 .

النور، الشمس، الشهاب)، هذه الرموز تجمعها ترسيمة أخرى، وهي ترسيمة (المضاعفة)، لتصبح مفعمة بدلالات الولادة الناتجة عن فعل الاختراق فالبداية كانت من الظلام تماما كما يحدث أثناء عملية الولادة البيولوجية، فهي انتقال من عالم مظلم إلى عالم نوراني، الشهاب إذن رمز للولادة وقديما كانت العرب تقول (شهاب الحرب قد سطعا) إنها لغة الإنذار، لغة استشرافية لثورة التحرير الكبرى .

أما عندما تأخذ الشهب مكانا فوق النجوم فإن مسارها يتغير لتمضي نحو الأعلى، وتأخذ مكانا هناك، كان نورها ينبعث ثم يخبو في عالم الظلام الواقعي، أما في عالم القصيدة النوراني فقد أصبحت الشهب نجوما أبعد وأكثر بريقا ولمعانا .

إنها صورة الميلي الذي اخترق الآلية وغير شكل الحياة وكلم التاريخ وحاوره ومنحه امتدادا جديدا بكل ما قدمه للجزائر من أبحاث ودراسات ونصوص، أسهمت في كسر هيمنة العتمة الاستعمارية .

أما الشهاب فهو شكل استثنائي، نوره غير اعتيادي وبياضه كثيف، لقد استطاع الميلي أن يمنح شهب الجزائر حياة ممتدة داخل الموت، أما الغوالمي، فقد منح التنامي للمتخيل الشعري داخل نصوصه .

تتكشف لنا خيوط علاقة تحكمها ترسيمة (الاحتواء) بين (الميلي والتاريخ).

إنه الرجل التاريخ، الرجل الذي حاول أن يستنطق التاريخ والأدب في عهد الصمت الاستعماري، التاريخ الذي يحكمه قلق زمني، ويترصده الموت في كل مكان.

لقد غير الشاعر مسار الشهب، فأصبحت تنطلق من الأرض لتخترق الفضاءات، ومنحها لغة الاختراق، لتنفتح آفاق شعرية المتخيل على عوالم لانهائية.

6.I. انبعاث الرمز وشعرية الألم :

رغم انفتاح صور الشاعر وانبعاث رموزه نحو عوالم دلالية واسعة، إلا أن صورا كثيرة تبدو مألوفة ومتداولة، فالصورة الأولى- مثلا- (سهم المنية) تبدو مألوفة وكثيرة الاستعمال وبخاصة على مستوى الشعر العربي القديم .

ورغم تحقيق الشرط الأساسي، وهو تباعد طرفيها، إلاّ أن كونها متداولة،أمر يقلل من تأثيرها، وقد كان أرسطو يرى بضرورة: "جلب الاستعارات من الأشياء الملائمة للموضوع ولكن دون الإفراط في الوضوح، كما هو الأمر في الفلسفة فإن إدراك علاقة مشابهة بين الأشياء المتباعدة جدا لهو أمر خاص بالفكر الفطن "[1]. ونجد هذا متحققا في الصور المتبقية، ومنها صور الشهب فالتباعد كبير بين المقومات العرضية وحتى بين المقومات الجوهرية، وهذا "بيير ريفيردي" يقول عن التباعد داخل الصورة: «الصورة إبداع خالص للذهن ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين قليلا أو كثيرا، وبقدر ما تكون علاقة الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة، بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي وتحقيق الشعرية»[2].

ويحاول فرانسوا مورو تعيين مكمن جمال الصورة، عن طريق التركيز على عملية التوازن المحقق بين جرأة التقريب وصدقه .

ومع ذلك فحياة الصور تتحدد تبعا للسياق ذلك أن « كبار المبدعين للصور لا يبتكرون هم أنفسهم كل المحسنات التي يستعملونها، فرابلي - مثلا- الذي تتصف صوره في الغالب بالتفرد وبكونها تحمل طابع صاحبها، تمنح قدرا كبيرا من استعاراته من اللغة الشعبية، ليس ضروريا أن تكون صورة ما تامة الجدة، إنه ينبغي ويكفي، كما يقول "ستيفن أولمان" أن تتوفر الصورة على نضارة معينة»[3]

وتتوالى الصور:

حلت بميلة أنة وكآبة الولد اليتيم .[4]

1- فرانسوا مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة الولي محمد، جرير عائشة، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.2003.ص 75.
2- المرجع السابق، ص 76 .
3- المرجع نفسه، ص 83.
4- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 84 .

ويأخذ اليتم مكان الشاعر، ويتكشف فعل "الكينونة " في حضوره الخاص عن عالم فيضاني يجعل من الشاعر طفلا يتيما، فيرتد به إلى عوالم بدائية أولى.
واليتم رمز يختزن طاقات الألم الإنساني بأكمله، قلق الإنسان الذي يعاني تقزيماً لفعل الحرية المرتبط بفعل "الكينونة" دائما وأبدا .

لقد أصبح اليتم لصيقا بكل الجزائريين، رغم أن هذه الصورة تبدو مستهلكة ومتداولة حتى في لغتنا الشعبية المعتادة.غير أن السياق فتح لها آفاقا أرحب لتمتد دلالاتها فأضحت تملك وقعا متفردا، وفنية خاصة والفضل عائد إلى السياق دائما، « والذي يكفي هو وحده أحيانا، فيما يرى "أولمان"، لكي ينفخ قوة جديدة في صورة خابية »[1]، فلسياق قدرة على إعادة الخلق.

وهذا "ج.تياردا" "Taillrdat" يقول: « إنه إذا كان ابتذال صورة ما أمرا قائما بفعل اللغة فإن مد الصورة بالشباب مجددا أمر يعود إلى الأسلوب الخاص بالكاتب، فنحن نرى في تجديد صورة باهتة المجهود الشخصي في الخلق والعبقرية الخلاقة لكاتب ما »[2].

وبالمقابل فإن الاعتماد على تكثيف الصور تامة الجدة قد يفقد الصورة سراً ما، ذلك أن «مراكمة الصور التامة الجدة ستكون متعبة بسرعة، إن صورة تامة الجدة تثير الانتباه حينما تقع في سياق مبتذل أكثر مما تثيره حينما تقع على صورة مبتكرة مثلها، أليس اكتمال الفن كامنا في تمكين لغة كل الأيام من القوة السحرية »[3] .

وبالتالي فإن هذا التحليل لن يكون مقتصراً على الصور المتفردة فحسب، بل يكفي أن يكون لها كما يقول "باشلار": « فضل من التفرد، إن صورة أدبية، هي معنى في حال تولد، إذ نأتي الكلمة - الكلمة القديمة - لنلقي فيها [أي في الصورة] دلالة جديدة، إلاّ أنه غير كاف رغم ذلك : ينبغي للصورة الأدبية أن تغتني بعلمية جديدة ينبغي لها أن تدل على شيء آخر وأن تجعلنا نحلم بطريقة أخرى، تلك هي الوظيفة المزدوجة للصورة »[4] .

اعتماداً على خاصية التشخيص يتجلى الحظ أمامنا في صورة مادية محسوسة، بحيث يجعله الشاعر قادراً على الحركة، يبتعد ويتقدم، مع علمنا بما يحمل (الحظ) من

1- فرونسوا مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، ص 83 .
2- المرجع نفسه، ص 84 .
3- المرجع نفسه، ص84 .
4- المرجع نفسه، ص 85.

دلالات اللامحسوس واللامرئي، فالحظ يبقى معنى أوجده الإنسان ليفرغ ما بداخله من تكثيف نفسي، والنص ها هنا لا يمثل انعكاساً لحالة نفسية، إنما يصبح وسيلة لمواجهة هذا القلق الآسر، فيتشكل النص بأبعاده الفنية، في إثارة لموجهة التقدم التي تخص هذه الصور.

والشاعر من خلال هذه الموجهة يحاول أن يقيم سلاماً ذاتياً داخلياً وخارجياً، وهو يستعين بحيل التقدم حتى يحافظ على فعل (الكينونة).

فالصورة مثقلة بدلالات الإرهاق والمعاناة، لذلك يلجأ الشاعر للتخفيف من حدة قوى التأنيب والتعنيف الداخليين، عن طريق دفع المسؤولية نحو اللاشعور الداخلي، نحو قوى لا مرئية، ألا وهي(الحظ)، وهذا للحد من وطأة الألم والإحساس بالمسؤولية أما الحظ فيلبس ثوب الرجل، ليتقدم ويبتعد وقد اختار الابتعاد هذه المرة فلاحت صورة أخرى/

وجسمي على مجمر   فمنه النهى ثائر[1].

ويحيلنا المجمر مباشرة على: مادة/جامدة/نار/حطب/اشتعال/ألم/هدوء/صمت

وبالمقابل هناك من يتلذذ بلحم يشوى على هذا المجمر .

وعندما يصبح الإنسان على مجمر، فإنه يكون في وضعية جسدية معينة، يمقتها بالضرورة، وهي تلتقي مع المجمر في ألمها /هدوئها / صمتها / وأيضا في وجود طرف آخر يتلذذ بهذه الوضعية .

والسؤال الذي يطرح نفسه، ما هي هذه الوضعية في نظر المتلقي ؟

من المعروف أن الجزائريين أثناء الثورة، قد تحملوا صورا عدة للعذاب الجسدي، لكن صور التعذيب النفسي تبقى أقسى من صور التعذيب الجسدي، وترتبط صور التعذيب النفسي بجميع أشكال الإهانة، ويمكننا تحديد مصادر الإهانة تبعا لبنية الشاعر الاجتماعية والدينية المرتبطة أيضا بالعادات والتقاليد، وتتجسد الإهانة في صور العري التام، ويتحقق فعل المتعة للعدو لأنه يشكل إهانة للجزائريين فهو يحط من كرامتهم، ويضرب بتعاليم دينهم عرض الحائط .

والعري من جهة أخرى يحيلنا على الغياب، غياب شيء ما، هذا الغياب يفسح المجال للفعل البصري كي يخترق الجسد، ليحدث أثرا ما، ألما، ضعفا، استسلاما .

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 90 .

وتبدو هذه الصورة مألوفة ذلك أن المقومات العرضية المشتركة بين الطرفين كثيرة وتمتد دلالات الصورة باتجاه التعاقب الزمني، في شكل مصالحة مع الزمن،فالشاعر يستعين بالصور التي تمنح دورة الزمن شرعية الحضور.

وكأني بالشاعر يتحايل على الزمن، في محاولة إيهامية بقبول وضع السقوط. لكن الرموز النارية (شعلة، ثائر، يؤجج، مجمر) ، التي تحددها ترسيمة المضاعفة تتولى كسر هذا القالب الزمني عندما يتحول الصراع من الوجود النفسي الداخلي، إلى حضور إنساني، يعبر عن الصراع بين (الحرية / اللاحرية) :

وفي أضلعي شعلة   يؤججها الكافر[1]

وتمتد الرموز وتتضاعف الدلالات، لتنبعث إيقاعات الاشتعال المتزايد، كلما مر الوقت وأطبق الصمت، وتلذذ المستعمر بإهانة الجزائريين، وتبدت حركة داخلية تحاول تحويل حركة الزمن، وإعلان رفض ضمني لإطباقه . وهنا تشتعل ترسيمات الهروب الجوانية interiordation.

وفـي خلـــدي ضجة   ويأس بـــــه حائر[2]

ويحيلنا الخلد على دلالات الوحدة/ الانفراد/ الشفافية. أما الضجة فتحيلنا على مجموعة من الأصوات / المختلفة/ المتصارعة / من عدة أطراف/ أصواتها مسموعة .

فالصمت خارجي و الأصوات داخلية، إنها أصوات تعبر عن صراع داخلي، غير أن قوة ما تتولى قمع هذا الصراع وتكبح هذه الأصوات الداخلية، إنه صراع قوي يقاوم النهاية ،ممثلة في صورة (الموت)، وتتشكل ثلاثية جديدة (الحرية/ اللاحرية/ الموت) ويحتدم الصراع بين الأطراف الثلاثة .

وتتولى ترسيمة (الهروب الجواني) تفكيك بنية هذا الصراع، فالتوازن النفسي يتطلب الانتقال من هيمنة دورة الزمن هذه .

وتبحث الصور مباشرة عن معادل خارجي يغطي هذا الصراع، وهكذا يتم استدعاء مجموعة من الإنجازات التي حققها الشاعر في وقت عصيب:

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 90 .
2- المصدر نفسه، ص 90 .

عبـرت الحيـــــاة ومـــا بها مسلك عابـر
سلوت بحلو المنـى ومـــا يشعر الشاعر[1]

وتتولى ترسيمة (المحو effacement) عملها عندما تتجاوز كل الصور السابقة إلى صور جديدة، تتولى ترسيمة (الحصرretrécissement) جمعها، عندما ترمي هذه الصورة بثقل المعاناة إلى دورة الزمن، فالضعف وغياب الإرادة يسببهما مجموع المتناقضات و الثنائيات التي تشكل دورة الزمن :

فذو أمل فارح طروب بها فاخر
وذو ألـم بائس بها يائس زافر[2]

ويتحرك اللاشعور ليحمل المسؤولية لأطراف أخرى، في محاولة لدفع المسؤولية عن الذات، وبالتالي فهي لا تنحصر في (الأنا) فحسب، وإنما تتعدى هذا إلى كل الأطراف التي تفتقد "الحرية" كفعل متحقق بالفعل :

متى نرتقي بالبلاد وكـل لها ناصر
ونجم الحمى ثاقب وصبح لها باكر[3]

ويعكس البحث عن الحرية، قلقا وجوديا، يطرح أسئلة عدة هذه الأسئلة تصبح «استراتيجية كامنة في النص، تشغل فراغاته، وانقطاعاته، وتستثمر مرونته واتساعه الدلالي، وتولد طاقته...وهي ليست رصفا لمفاهيم جامدة، وتجميعا لأدوات معيارية؛ بل هي نسق من التوسيعات وتركيب الترابطات الممكنة الموسومة بالانفتاح، ومساءلة المواقع الآمنة، وكشف أنماط التعبير والمقاومة »[4].

وتغتني دورية الزمن من جديد، ويتجلى فضاء الموت الذي يبعث الحياة من جديد، لقد تسامى الأب الروحي(الميلي) إلى عالم لا مرئي، أما الشاعر فنراه ينادي (الأب/التاريخ) مستنجدا، في رغبة منه لإعلان شيء ما.

1- المصدر نفسه، ص 90 .
2- لأحمد الغوالمي، ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 90 .
3- المصدر نفسه، ص 90 .
4- أحمد فرشوخ: حياة النص دراسات في السرد، ط1، دار الثقافة، الدار البضاء، 2004، ص17.

7.I. قراءة التاريخ ونور الاستشراف :

تتوالى الصور والاستعارات لتقدم هذه المرة ثلاثية تنامت طيلة الديوان، تحكمها في ذلك ترسيمة المضاعفة التي تتولى جمعها،و هذه الثلاثية (الجزائر/ الشعر/ التاريخ) تتحرك راسمة معالم المتخيل الشعري داخل النص :

أرى وطن الجزئر في أنين   من الفجعات قد ألف الحنينا [1]

وتبدأ الرؤى الاستشرافية بالتحرك من جديد :

وأودع للبلاد هدى ونورا   من التأليف زودها فنونا

بكا تاريخها الحاوي فنونا   توشح بردها الغالي الثمينا[2]

والاستعارة هنا تحول التاريخ والأدب إلى نور وهدى، أما النور فهو نقيض(الظلمة) والظلام سر الحياة وطريق البداية، وهو عالم الألفة أيضا كما أنه عالم الألم. ويصبح الألم مشهدا احتفاليا عظيما :

اليوم باسمك نهج   ومعهد الأولاد

اليوم باسمك ناد   أعظم به من ناد

زرعت في الشعب خيرا   فاليوم يوم الحصاد [3].

وتطالعنا صور أخرى :

عبد الحميد المنادي   لعزة وعتاد

بكتك الشمس المعالي   وشامخ الأطواد

على الحمى في اغتراب   ومورد الإيراد[4]

وتأخذ الشمس هيأة الإنسان، وتستعير تعبيره عن الحزن، في شكل الدموع، أما الشمس فهي تنضوي تحت لواء الرموز المشهدية symboles spectaculaires وتعود بنا "الشمس" في رمزيتها إلى أسطورة الإنسان الأول، حيث كانت الاحتفالية مرتبطة بنور الشمس، كما ترتبط بهذا الرمز كثير من المعتقدات الدينية التي ربطت بين الشمس والتاج.

1- أحمد الغوالمي، ديوان أحمد الغوالمي، ص 85 .
2- المصدر نفسه، ص 85 .
3- المصدر نفسه، ص 92 .
4- المصدر نفسه، ص 91 .

وتتولى ترسيمة الارتقاء الجمع بين المرئي في صورة (الشمس) وبين المسموع في الأجواء الاحتفالية المصاحبة له .

وقد تكون هذه الاحتفاليات طقوسا خاصة للموت أيضا، أما لحظة بزوغ نور الشمس فهي إيذان بحلول فجر الموت كما كان يحدث في كثير من الأساطير القديمة. وهذا عمرو ينشد بعد قتله فاران بن يعقوب على تل سمي (فاران):

ولما رأيت الشمس أشرق نورها   تنــاولت منها حاجتي بيميني

قتلــت شنيفا ثـم فاران بعـــده   وفـان على الآيات غير أمين

فللموت خير من مذلــــــة حافل   يضني وبها حنا لغير قريـــن[1]

وهـي أخبـار اختلطـت بأحاديـث العـرب فباتـت أسـاطير، وهكـذا تمتـد دلالات هـذا الرمز المشهدي(الشمس) لتجمع بين(النـور- البدايـة- المـوت) وهـي ثلاثيـة تؤسس للمتخيل الشعري من خلال الصورة .

والشمس تحيل علـى الحريـة أيضـا، ولا عجـب أن تعلـن الطبيعـة حزنهـا لذكرى هذا الرجل ولا عجب أن تبكي الحرية أيضا لرحيله، فقد كانت حبيبته وأنثاه التـي لطالمـا سـعى إليها، وتشكل هذه الرموز حوارا كثيفا ما بين الشاعر و التاريخ.

والبكاء- من جهة أخرى- عملية استحضـار للمـاء الـذي يحيلنـا مباشـرة علـى الطبيعـة في شكلها الأمومي الخصب، في بدايتها، وكـأني بكـل رمـوز الحيـاة والمـوت تجتمـع داخـل هذه الصور :

تناجي ثورة الشعب   حجى أشباله الغلـب

يلوح النور من بعـد   كما قد لاح من قرب[2]

الثورة أنثى، أم ترسل صوتها في هدوء الليل، يتسلل إلى مضاجع الأبناء يحرك حلما ما، إنها صورة سمعية مفتوحة، « فالاستعارة تنتج موقفا يشـهد توسيعا فـي الدلالـة، أي أن هناك تعددية في المدلولات لكل دال »[3]

1- فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2004، ص 51 .
2- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغةالمي، ص 94.
3- هبوج سلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، ترجمة علي حاكم صالح، حسن ناظم، ط1،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص 40 .

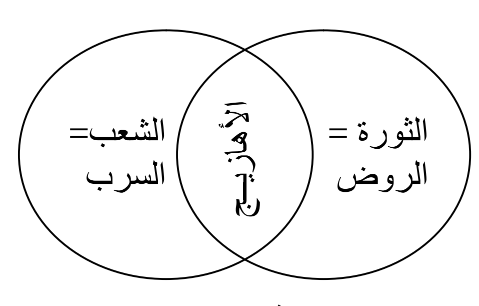
هذه التعددية تقم لنا رؤى استشرافية ميزت نصوص الديوان كاملةً، وتبرز هذه الرؤى من خلال حنين الشاعر إلى لغة الثورة، حتى قبل اندلاعها، فقد تمكن من خلال هذه الاستعارة أن يرسم رؤية استبصارية لقوة ثورة الفاتح من نوفمبر:

يحن السرب للروض حنين الروض للسرب

فيشدو بالأهازيج على مخضوضر رطب[1]

إنه الالتحام ما بين (الثورة) = الروض، وبين الشعب (السرب)، وهو التحام تقدمه الاستعارة التصريحية في صور استشرافية أخرى، لقد تنبأ الشاعر بتلك العلاقة الأسطورية التي سوف تتشكل ما بين الثورة والشعب حتى قبل بداية الثورة.

وقد استشرف أيضا حماسة الثوار (السرب)، الذين أعلنوا ثورتها ورفعوا أصواتهم واستخدموا الموسيقى (الأناشيد) تعبيرا عن هذا الحماس.وكأني بها صورة استبصارية للنشيد الوطني الذي سيتلى على أرض الجزائر الخضراء .



الشكل رقم: (2)

هكذا تتجاوز الاستعارة المستوى البلاغي وكونها مجرد تغير يطرأ على المحتوى الدلالي للأدلولة، ينجم عن عمليتين أساسيتين: هما زيادة جزئيات دلالية وحذف أخرى [2]. لتصبح عالما استشرافيا استبصاريا، ويطالعنا الشاعر بصور أخرى:

أحيي من شذا أرج الربوع حمى الخضراء يعبق كالربيع

غدا يحظى "الشمال"بكل عز ولو سالت بحار من نجيع

فما خشي الشباب هزيم رعد وبردا خاطفا تحت الهزيع

يا جند الشمال فكن زميعا فما جند الشمال سوى الزميع[3]

1- أحمد الغوالمي: ديوان أحمد الغوالمي، ص 94 .
2- أحمد بلبداوي: الكلام الشعري من الضرورة على البلاغة العامة، ط1، دار الأمان، الرباط، 1997، ص 195-196 .
3- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، المدر السابق، ص 109، 110 .

تمثل هذه الصور الاستعارية وثيقة تاريخية للروح القومية، التي كانت تسكن الشاعر، ورغبته في صياغة إعلان للانتماء، وهذه الصياغة تتركز أساسا حول"الملء الفضائي" للذات الشاعرة التي تبحث عن كل ما يناقض خاصية الفناء .

هكذا يصبح "الانتماء" في حضوره فعلا مناقضا للفناء ومحولا له وتتجلى لغة "الانتماء" أولا في التوجه نحو الكيان الشمالي (شمال البحر الأبيض المتوسط) وتحيلنا هذه اللغة إلى حضور هذا التوجه ضمن المجال السياسي من خلال حزب (نجم شمال إفريقيا).

ومن جهة أخرى تتبدى الصور الاستشرافية، عندما ترسم مقاومة شمال إفريقيا بكامله لقوى الطغيان، وتحديدا ما قدمته الثورة التونسية التي ستكون دافعا و مساندا لثورة الشعب الجزائري، وقد تمكن الغوالمي بعينه "الثالثة" كما يقول جبران خليل جبران ، من رؤية المستقبل واستشرافه، وفعلا فقد قدمت تونس الكثير للثورة الجزائرية :

فأين حمية خلقت إلينا ؟ وأين شواظها بادي الدلوع؟
لقد منعوا التضامن عن شعوب لها صلة القرابة والشفيع
لها لغة موحدة ودين وعرق للإنابة والرجوع [1]

وهذه الأبيات كانت سنة 1953 أي قبل اندلاع الثورة، ومع ذلك فقد تمكنت العين الثالثة من رصدها، ويتحدث عنها جبران في واحدة من رسائله إلى «ماري هاشكل، سنة 1913 فيقول أنه كان للفنان الإغريقي عين أثقب من عيني الفنان الكلداني أو المصري، ويد أكثر مهارة،لكن لم تكن له تلك العين الثالثة التي كانت لهما »[2] .

ويصف هذه العين الثالثة... بأنها « تلك الرؤيا، تلك البصيرة، ذلك التفهم الخاص للأشياء الذي هو أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالي »[3].

أما لغة الانتماء فتتعالى ضمن الوجود العربي الموحد :

خض للحياة عبابها ودع المخاوف تنحب
نهضت عروبتك التي تلد الكرام وتنجب [4].

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 109
2- علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول صدمة الحداثة، ص 168 .
3- المرجع نفسه، ص 168 .
4- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 111 .

وتمتد رمزية العروبة لتصبح أما، والشاعر ابنا بارا لها يعلن انتماءه إليها، في كل حين.

وعلى الرغم من أن الشاعر يبدو مدركا للذات الوطنية في وجودها الفعلي (الجزائر)، ومن ذلك أننا نجده يدعو الأحزاب الوطنية لتوحيد صفوفها، إلا أنه يستعمل مصطلح (العروبة) كمفهوم جامع لصيغة (الانتماء)، مبتعدا في ذلك عن استخدام رمزية الجزائر.

فالشاعر ما يزال يتخبط في حالة من اللاتوحد، تتنازعه عدة اتجاهات، وهي فضاءات تتجاذبه، وبدوره يحاول من خلالها ملء فضائه الذاتي الانتمائي الذي يحقق فعل (الكينونة) وتصبح معادلة (الشمال ← المغرب العربي← العالم العربي ← العالم الإسلامي) .

فضاءات تشكل قومية فيضانية تسكن صور الشاعر.

و السؤال الذي يطرح نفسه:

كيف رصد الشاعر العلاقة الموجودة بين الوطن والذات؟ أو بعبارة أخرى، في ظل التوجيهات السابقة التي تتحكم في الفضاء الانتمائي للذات؛ كيف تتحدد القومية الجزائرية الوطنية في علاقتها بالذات ؟

والإجابة عن هذا المعطى تتولاها مجموعة من النصوص التي ولدت من رحم الثورة، أو التي كتبت بعد 1954.

8.I. حركية لغة الانتماء :

يقدم لنا الشاعر لغة انتماء مخالفة من خلال مجموعة من الصور، وتتولى ترسيمة الحصر تأكيد لغة الحضور، حضور الوطن (الجزائر) ويمتلىء الفضاء الانتمائي للذات الشاعر، ولكن هذه المرة يكون هذا الملء بقوة :

مرحى بالجزائر بالشباب   بالحـــرب بالأدب اللباب

بالراجلين الراكبيـــــــ   ـن على المطهمة العراب (1)

ويتنامى هذا الفضاء لتصبح الجزائر كيانا جامعا، رمزا أموميا، يجمع الأبناء الذين يحملون شعلة الثورة و يسيرون باتجاه الحرية.

يقول الشاعر:

بالثورة الكبرى سما   وطن الجزائر للشهاب

لاحــت عليه مخايل   من سؤدد جم الطلاب.(2)

وتصبح الثورة معبرا نحو مطلقية ما، قد ترادف المستحيل، ومع ذلك فالعين الثالثة للشاعر تبدو متيقنة من إدراك هذه المطلقية ،من معانقة الحرية.

والملاحظ هو امتلاء فضاء الانتماء، وتحوله إلى عالم فيضاني، يضفي من ذاته على العوالم المحيطة به أشكالا عدة للحلم تجسدها الأيام التاريخية:

يوم أغــر محجـــل   ومتوج صافي الإهـاب

يوم تمخضت السنون   بوضعه في بطن غاب(3).

إنها السنوات الثورية الماضية، طال حملها، وهاهي ذي الجزائر تنجب التاريخ وتعطيه اسم (الثورة) وفي قصيدة (مرحى جزائر بالشباب) وحدها يتواتر لفظ الجزائر أربع مرات، في دلالة على قوة الحضور، حضور الثورة .

والملاحظ أن المتخيل الشعري هنا يندمج بالواقع الثوري، ويأخذ في الكشف، بلغة انتمائية قوية، وهذا لا يعني أن النص هو انعكاس لواقع خارجي، بل يتحول هذا التأثير من نمطيته التقليدية ليتم «على مستوى القيم والبنية التركيبية من خلال الأنظمة الثقافية

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص181 .
2- المصدر نفسه، ص 182 .
3- المصدر نفسه، ص 182 .

المختلفة، ذلك أن دمج الأثر بالواقع والحياة من شأنه أن يكسبه دلالة أعمق عبر انفتاحه على آفاق شاسعة وأبعاد لا متناهية، ولا شك في أن محاورة الإيديولوجي ومساءلة الاجتماعي في سياقات جمالية تحاول أن تخرج النص من سكونيته إلى حركية أكثر جاذبية...لاشك في أن محاولة كهذه من شأنها أن تحقق قراءة بنائية تستقريء الواقع الرؤيوي الاستشرافي »[1] .

ويطالعنا الشاعر بصورة أخرى :

قد زرعنا من الشهامــة حقــلا   أخصب الحقل في الذرى والوجيد
وسرى العزم في شرايين شعبي   ســريان الزلازل في بطن عـود[2]

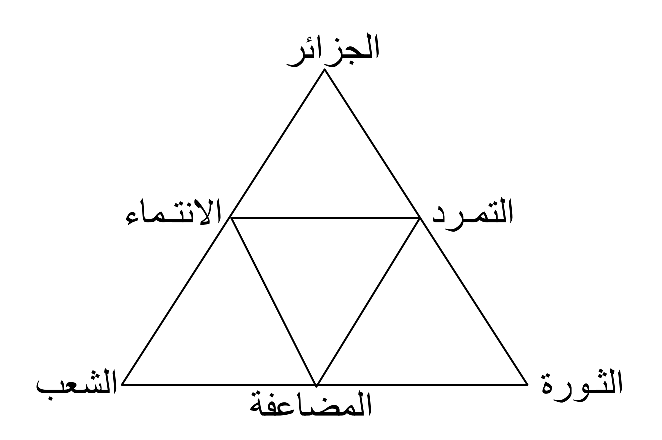
إنها لحظات الولادة، بعد طول انتظار، لقد أسفر التلاحم عن ميلاد لغة جديدة للشعب إنها لغة الثورة التي أنجبت ثورة داخل الصورة .

لقد أسفرت الثورة عن ميلاد لغة جديدة للجزائر، لغة تحقق فاعلية الانتماء للوطن (الجزائر) وتملأ هذا الفضاء المفتوح .

وتختفي ثلاثية (الجزائر/ الثورة / الشعب) وتصبح الصور الاستعارية أشد وقعاً وأكثر تلاحما، وتتحول في أغلبها إلى الجمع من خلال طرفيها بين المعنوي أولا والحسي ثانيا، وهي صور بصرية في أغلبها، وكأنها شكل من أشكال المشاهد السينمائية. علما بأن السينما آنذاك كانت إحدى الثورات الكبرى التي تجمع مابين (اللغة والصورة).

ويسمح هذا التحول على مستوى الفضاءات الانتمائية بإعطاء نفس جديد للنص لذلك فنحن لا نكتفي في هذا التحليل بإبراز مستوى أحادي للقراءة، وإنما كثيرا ما نشير إلى عدة مستويات أخرى، فنحن «لا نذهب بعيدا في تأويل النص،لو قرأنا فيه كل تلك الاحتمالات فهو مثل التابوت الخشبي الذي مازال موضوعا للاكتشافات الأثرية المتوالية »[3].لأنه يظل دائما قادرا على العطاء كما يلي:

1- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار الوصال، وهران، 1994، ص 9 .
2- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 164 .
3- صلاح فضل: قراءة الصورة و صورة القراءة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1997. ص 80 .



الشكل رقم :(3)

والصور تتوالى، ويتشكل حضور الفضاء الاستشرافي مجددا :

إن تداع الإخاء فالحكم هاو ونذير بهدم قصر مشيـد [1]

وكأني بالشاعر يرى بعينه الثالثة الجزائر المستقلة تشيد وتبني تنعم بالحرية، وفجأة يتهاوى هذا الصرح العظيم على يد (عشرية سوداء) وتتراءى صورة أخرى حين يقول الشاعر:

مانح العطر والشذا لغصون لزهور غضيضة، لـورود
حول الشهد في يراعي مذابا فوق طرس من البيان فريد [2]

هكذا يتحول الشهيد إلى رمز وطني، إلى قدسية ما تحتل نصوص الشاعر بقوة، وتتحول الشهادة إلى معبر نحو حياة أخرى، إلى رمز يتسامى نحو عالم المطلق، رمز لعدم الرضوخ، وللجنوح نحو الحرية، إنه فعل الاختراق، اختراق العالم الآني، عبور الموت والارتقاء نحو عالم المطلق. وتزداد قدسية الموت عندما يتضاعف حضور الذات في وضعها الانتمائي للوطن (الجزائر):

جبهة الشعب بالجزائر ثارت ثوران الصلاء ذات الوقـود .
إننا في الجزائر اليوم ثرنـــا وهجمنا على الونى والجمود[3].

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 164.
2- المصدر نفسه، ص 163.
3- المصدر نفسه، ص 163.

وتتولى ترسيمة (التمرد)، التحرك لمناقضة الآني و الزمني، في محاولة لنقض النظام السائد، فالثورة تصبح فعلا حتى على مستوى اللغة، حيث يتولى الشاعر تفكيك الأشكال النمطية التقليدية التي يرمز لها بكل من (الونى - الجمود) .

وتتراءى الصور من جديد كاشفة عن الوجه الآخر لفعل (الشهادة) :

منك نور الإخلاص شع سناه   كسنا الفجر في الصباح السعيد [1]

فشرى المجد بالنفوس سخيا   راسما مجــده على كل جيــد [2]

ويتحول الشهيد من خلال هذه الصورة الاستعارية إلى نور، والنور نقيض الظلمة إنه النور الذي بدد ظلام الاستعمار، والنور وليد الظلمة وقوة نفيها في آن معا، تماما كما كانت الجزائر سببا في تشكل قوة الاستعمار، فما كان ليصبح استعمارا لولا سيطرته على حرية الجزائريين، ووحدهم الجزائريون يستطيعون تبديده وتجريده من شرعيته الاستعمارية .

ورغم ارتباط الشهادة بالدين أكثر من ارتباطها بالفكر القومي، إلا أن النص يصبح قوة عليا تتسامى بالشهيد لتجعل منه بطلا أسطوريا خارقا.

أصرعته جيوشنا في شعاب   أكلته بها الطيور البواشق .[3]

ويتحول الجيش من خلال هذه الصورة إلى وحش عملاق يتحدى الغاصب أينما كان. هذا التحدي تفرضه الطبيعة بدوريتها وبرموزها الخصبة كذلك ممثلة في (الشعاب) التي تصبح امتدادا للموت = الخوف .كما تصبح امتدادا للحياة كونها مصدرا للماء الذي يرمز في جريانه، لاستمرار التمرد والرفض .

وتصبح قوة الرمز علامة للولادة في كل رقعة من أرض الجزائر، إنها تلد الرفض وتبعث التجاوز وتمنح الشهيد ميلادا آخر خارج الموت :

قدر الله قد رفعت البــــــلادا   وأعـدت لها الهدى والرشادا

وشققت العدو إربا فإربــــــا   ووهبت الرضى لها والسدادا

وزرعت الولاء غضا نضيرا   وبنيت الإخاء صرحا مشادا[4] .

1- أحمد الغوالمي: ديوان أحمد الشاعر الغوالمي، ص 164.
2- المصدر نفسه، ص 163.
3- المصدر نفسه، ص 166.
4- المصدر نفسه، ص167.

الشهادة لحظة ميلاد، فعل ولادة وتجدد، كيف لا ؟ وهي تجتمع لدى الجزائريين مع لحظة ميلاد الطفل، وأيام الأعراس، تجتمع مع كل هذا في شكل الزغاريد التي تنطلق في احتفالية ضخمة .

ويبدو حضور الاستعارة قويا من خلال الأبيات الثلاثة السابقة، فالبلاد تصبح قطعة ترفع، في إشارة لتساميها ولاستقلاليتها أيضا، فهي رقعة ممتدة لها حدودها الخاصة.

أما الفعل (شققت) فيبرز بقوة في الاستعارة الثانية، أين يتحول العدو إلى قطعة أخرى يتولى الشهيد تحويلها إلى نصفين،و التساوي هنا يحيلنا مباشرة إلى لغة الإنصاف التي تبناها الجزائريون، فهم يريدون بثورتهم إنصافا عالميا بعد أعوام القهر والحرمان، وليس المراد بالإنصاف، إنصافا من وجهة نظر(فرنسا) وحلفائها، وإنما إنصافا يحقق فعل (الرضا) لدى الجزائريين .

أما الاستعارة الثالثة (زرعت الولاء غضا نضيرا) فتحول الولاء إلى قطعة أخرى يمكن وضعها في تربة صالحة، وانتظارها حتى تنمو، وتحيلنا هذه الاستعارة على فعل الولادة والتجدد الذي أصبح يوازي القصائد الثورية للشاعر، أما الانتظار فيستمد حضوره من قوة الثورة، وتستمد الثورة امتدادها من تحققه، فالانتظار كان دوما وأبدا المحرك الأساس للثورة الكبرى إلى جانب الكفاح المسلح .

ويطالعنا الشاعر مجددا:

تتناجى جموع خير غــزاة   ويصافي الفؤاد منها الفؤادا
وينير الإخلاص منها نفوسا   غامرت أن تقود لا أن تقاد
وتخوض العباب في لج بحر   عزمت أن تذود لا أن تذاذا.[1]

وهكذا يتحول الإخلاص إلى سراج يبدد ظلاما يسكن النفوس التي تتحول بدورها إلى صرح يسكنه الظلام، وتجسد الكتابة «لعبة الاختلافات، وبينما نجد اللعب لدى "غادامير" شيئا جديا- أي فعالية تأويل - وبينما نجد الاختلاف لدى "سوسير" يقوم مقام رابط، فإننا نجد "دريدا" على العكس يضع لعبة الاختلافات في استراتيجيات التفكيكية نفسها، فـ"دريدا" يلاحظ في مقالاته «الاختلاف Différence» أن كلمة "différer" فلا تعني

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 167.

كـلا مـن الاخـتلاف، والفصـل، وتكـوين المختلـف مـن جهـة وتعنـي الإرجـاء والتـأخير والـتأجيل، إن الاخـتلاف لـيس انفصـالا ولا تـأجيلا، إن الاخـتلاف هـو الحركـة الزمانيـة لانفصال مكاني »[1].

وبالتالي فالاختلاف ليس محددا لدى "دريدا" ولكنه يتعلق بكل تقابل أو تعارض أو ثنائية.

وفي قوله (وتخوض العباب في لج بحر) تصبح الثورة بحرا، والبحر يجمع مابين (الخوف والأمان) وبين (الجنون / الهدوء)، (الحركة / السكون) .

وتغدو الثورة أما أخرى تجمع كل الاتجاهات، وتجسد لعبة الاختلافات أيضا، بل ويبثها في نفوس المبدعين فتتجلى قصائد ونصوص إبداعية .

وتبرز ثنائية أخرى (الثورة / القصيدة) وتنمو علاقة جديدة ما بينهما رغم ما فيهما من اختراق واتحاد في آن معاً.ذلك أن « الاختلاف هو الاختلاف الذي يكونه الافتراق»[2]

ويطالعنا مجددا:

فتلاقت ريـــح الصبا بدبـور وجنـوب بشمـــــال يتهـــادى

سبرت غـور الشعب سبـــرا حصحصت حقاً فاستحرت جهادا

فأزيز الرصاص في نصف ليل بمثنـــــى (تشرين) رن ونادى[3]

وترسم لنا الصور الاستعارية الريح و الأرض كائنين يحققان فعل (الكينونة) من خلال تحقق فعل الالتقاء أو بصيغة أوضح فعل التلاقي على وزن (تفاعل)،وهو فعل يحمل دلالات المشاركة ذلك أنه يتطلب طرفين .

أما فعل التلاقي فيحيلنا آليا إلى حركة التمازج، وتتولى ترسيمة (الذوبان) تفعيل خصائص هذا التمازج لتحقيق معاني التوحد، هذه المعاني التي باتت من رؤى الثورة وأهدافها .

وتبرز إشارات التغيير ومعاني الولادة من خلال توظيف الكلمات التي توحي بدلالات النمو والخصب والتجدد من قبيل (الريح، الصبا) وهكذا تظهر ثنائية (الولادة/التوحد) كخاصية للصورة الأولى .

1- هيوج سلفرمان: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ص 45.
2- المرجع نفسه، ص 46.
3- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 167 .

أما الصورة الاستعارية الموالية فتستعين بالتكرار لتعطي الصورة نفسا أطول، وعمقا أكبر، فـ (سبر) تتكرر مرتين بالدلالة نفسها، و(الشعب) تتكرر أيضا بالدلالة ذاتها، وكأني بالألفاظ أصبحت تلح على حضورها وتساند بعضها بعضا دلاليا وصوتيا أيضا، لأن هذا التكرار الصوتي يعطي الصورة بعدا نغميا بما تحمله الحروف الصفيرية (السين، الصاد) من ألق موسيقى إلى جانب دلالات الحركة والتوغل والكشف (حصحصت) أما الشين فتحمل دلالات الحركة والانفعال .

هكذا يتحول الشعب إلى أسطورة، إلى صرح مجهول التكوين، يتحول الشعب إلى هيئة سرية شديدة التماسك، تتولى زمام الثورة، وتظل مبعثا للحيرة والذهول ومثارا للإعجاب أيضا .

ويتحول صوت الرصاص في الصورة الثالثة إلى قوة محركة (رنين) التي تحيلنا مباشرة على فعل إعلاني له خاصية التكرار، فالأزيز يعبر عن نوع من الألفة لذلك تفادى الشاعر توظيف (الدويّ)، واستعان بـ (الأزيز) في إشارة لعلاقة حميمة تربط ما بين الجهاد والسلاح، وبدورها تحيلنا هذه الألفة مباشرة للصلة القوية ما بين الثورة وأبنائها، أما الرنين فيجسد لغة الإنذار التي تسكن نصوص الشاعر، ولكنها على غير قصائده الأولى،لغة يسكنها التحدي، تحدي يعلنه الرنين من خلال مضمونه الدوري، ويتولى (الليل) في رمزيته تحريك دورية الزمن، فالليل يستدعي النهار، والنهار يقضي على آخر نبضات الليل، إنه النور الذي يشع بفعل النهار،لقد أصبح النهار عالما جديدا حقق فعل التغيير، مبشرا بنور الاستقلال. وتسكن دلالات التغيير والإنذار القصائد التي قيلت إبان الثورة التحريرية الكبرى وتتنامى هذه الدلالات مع كل نص جديد :

ولا تنف الخوارق عن بلاد إذا ربحت حياة بعد أخرى

تفجر من منابعها مسيل من الأنهار حتى عاد بحرا

هزمت كتائب وخضت شوكا وجبت مفاوزا و فلقت صخرا[1]

ويتحول الوطن إلى كائن أسطوري يحظى بحيوات متنامية، وتؤدي ترسيمة (المضاعفة) دورها الذي يؤيده في الصورة الفعل (ربح) هذا الأخير يحيلنا مباشرة إلى

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 184.

وجود طرفين يتحقق لأحدهما فقط الربح، أما الآخر فله الخسارة، أما هذا التعدد فيشير إلى وجود صراع قوي .إنه الصراع من أجل نيل الحرية .

ويطالعنا البيت الثاني بصورة أخرى تستدعي (الماء) بكل ما يحمله من رموز للتواصل والاستمرار، كما أنه رمز للخصب والنماء والانبعاث والبداية أيضا وقد كان ورود الماء في الشعر العربي القديم قويا حتى أن «علاقة العرب بالماء هي الأساس في تقسيمها إلى صنف الحضارة و البداوة »[1]. فالماء فصل قديما في عملية التصنيف المعيشي، وهو في هذا النص أصبح الفيصل أيضا لأنه أعاد الحياة للوطن ووضع الحدود الفاصلة بين الماضي و الحاضر، لقد أعاد ترتيب الزمن، ولا عجب إذن أن نجد الماء عند الجاهلي بمثابة « السلاح الذي يرى فيه المنتصر حياته والمنهزم مصرعه »[2].

والماء وحده يستطيع أن يفلق الصخر ويغير شكله، وهو قوة خابية وغير معلنة تماما كالثورة التي تغير وجه الوطن فتعلنه وطناً جديداً، أما قواها الخفية والمعلنة فتتولى تشكيل هذا التغيير .

هكذا تتسع دلالات الانتماء، ويقيم فعل الكينونة ويرمي بثقله في رموز(الجزائر/ الثورة/ الشعب):

أيها الشعب تقدم في شمم   يا سليل أمة خير الأمم[3]

إنه ميلاد فعل الكينونة الذي يعلن انتماءه للوطن، للجزائر قبل أن يكون انتماؤه للعروبة أو لغيرها .

غير أن الشاعر يبقى متخوفا من صدع ما، وكأني به يستشرف شرخا ما داخل كيان هذا الانتماء، وتظهر هذه الصور الاستشرافية :

الطيـــر غنى بلحنــه   وتلاه صوت من عقاب[4].

هذا الغناء الأبدي الذي ينطلق مخترقا الوجود، يحيلنا إلى لحن الحرية و الانطلاق والطير بجناحيه هو رمز للتجاوز، لأن حركة الطيران تتجاوز الوضع الطبيعي للجسد الإنساني ذي الاتجاه العمودي، وتتولى ترسيمة الارتقاء هنا الإحالة إلى عالم يناقض العالم

1- رشيد نظيف: الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص 190.
2- المرجع نفسه، ص 196 .
3- أحمد الغوالمي، ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 200.
4- المصدر نفسه، ص 183 .

الإنساني، وهو عالم ملائكي متسامي يعبر عن رغبة الشاعر في تحقيق التسامي الذي تجسده الحرية في أسمى معانيها .

وهذه الصورة لها دلالتها الاستشرافية أيضا ذلك أن الحرية تجلت في شكل الاستقلال و الألحان انطلقت أناشيد وزغاريد، غير أن هذه الألحان لم تلبث طويلا، لقد تلتها أصوات أخرى، صوت العقاب، والعقاب طائر أيضا ولكنه طائر كاسر، وصوته هنا إحالة إلى تلك الأصوات المخيفة التي عمت الوطن زمن العشرية السوداء، فالعقاب رمز للوحشية و الاختطاف و الغدر والموت لذلك فهو معادل لذلك الوحش الخرافي الذي تسبب في تلك الأحداث الأليمة في الجزائر .

وهكذا تنطلق الرؤى الاستشرافية داخل النص بفعل رموز الاستعارات التي تحاول دائما أن تبث قراءات متجددة للنص الشعري .

9.I. المرأة ولغة التغيير:

للشاعر قصيدة متفردة يضمها الديوان، وهي من بين القصائد الواردة في بداية الديوان وعنوانها (بنت المغارب)، ويطالعنا قائلا :

قد وشحوك بفضة ونسيك   يا ليتهم عرفوا لما نجلوك
يا ربة البيت المزخرف بابه   مهلا فإن الأهل ما نصحوك[1]

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعرأحمد الغوالمي، ص 98 .

وفي البيت الأول تبدو لنا الصورة الاستعارية من خلال تقديم الفضة على أنها وشاح، أما الوشاح فله دلالات ترتبط بكل ما يلبس أو يستخدم للتزيين، وبالتالي فهو ليس ستارا وإنما كل ما تستعمله المرأة و بخاصة على الرأس، ويحيلنا الشاعر إلى عالم المرأة المغاربية التي تتخذ من الفضة وسيلة للتزيين، أما الرأس فهو الجزء الأكثر استخداماً للحلي الفضية مقارنة بباقي الجسد، لتتحول المرأة إلى لوحة فنية تتألق جمالاً وبهاءً وأنوثة، ترافقها نغمات الحلي إذا تحركت .

وبعبارة أخرى تصبح المرأة أنثى معدة من أجل الرجل في أبهى حلتها .

أما الشطر الثاني (يا ليتهم عرفوا لما نجلوك) فيحمل دلالة ضمنية مؤداها أن الشاعر يأمل في اكتشاف الحقيقة، فهؤلاء الذين يسعون دائماً إلى إعداد المرأة لتقديمها كمتعة من أجل الرجل، هم بالتأكيد عاجزون عن إدراك ما هو بغاية الأهمية.

والسؤال: ما هو هذا الأمر الذي يعجز هؤلاء عن تصوره ؟

وتأتي الإجابة ابتداء من البيت الثاني في صورة استعارية جديدة (يا ربة البيت المزخرف بابه) . في إشارة إلى المرأة المغاربية التي تقيم بالأرياف والقرى، لأنها أكثر عناية بعملية زخرفة الأبواب والجدران داخل البيوت الطينية .

والنداء هنا قوة محركة، ومحاولةٌ لكشف ما سعت الصورة الأولى لتقدمه، والباب ليس مجرد أداة تشكل إحدى عناصر المسكن ووسيلة لتحقيق عملية الدخول من خلال الفتح، واستحضار حالة الأمان من خلال الغلق، وإنما هو رمز للبداية، بل لامتلاك أسرار البداية، فالمرأة المغاربية بأنوثتها وعقلها وإحساسها ودينها وعفافها وتميزها، تملك مفاتيح البداية، وتستطيع بناء صرح ما، والباب دعوة إلى الدخول، دعوة إلى محاولة اكتشاف قدرات هذه المرأة عن طريق تعليمها وتمكينها من الحصول على فرصها في إثبات جدارتها .

أما الزخرفة، فهي ليست عملية تزيينية شكلية فحسب، وإنما تمتد دلالاتها لتعبّر عن تفرد المرأة المغاربية عن غيرها، وبخاصة تلك التي تقيم في الأرياف والقرى. وكانت تتولى عملية الزخرفة بنفسها، بل وحتى عملية البناء، والمرأة القبائلية معروفة بأشكال ترسمها على الجدران والباب، تستمدها من مظاهر الطبيعة الخارجية .

والشاعر إنما يستحضر هذه الميزة ليعبر عن المرأة الفنانة، فهي أنثى ومبدعة، وهي رمز للبداية والأمومة والفن، الذي يظل خاصية تعبر عن تسامي الإنسان وتفرده وتميزه وتعبيره عن وجوده بلغة مغايرة.

ولا عجب إذن أن نجد هذه المرأة ترسم بأقلامها الطبيعة لوحة أسطورية للجزائر، فالمرأة الجزائرية تقدم لوحة فنية خالدة، إنها لوحة الثورة الجزائرية بعظمتها وبدم شهداء الجزائر الذين سقطوا على إثر معاركها الضارية .ولا عجب إذن أن نجد هذه المرأة أماً لعظماء الوطن تهبهم من روحها وتعلمهم فنّ حب الوطن وفنيات التضحية في سبيله .

والشاعر يرفض موت هذه الروح أو محاولة إلغاء إبداعها وتركها لعصور الجهل:

تركوك خاملة ورهن توهم   فجنوا عليك بواهم وتريك
تركوك في حلك الجهالة أعصراً   تتخبطين تخبط المأفوك
حسبوك زهرة لهوهم ومجونهم   يا ويحهم من ظنهم خذلوك[1]

هكذا يقضي الجهل تماماً على خصائص الإبداع، بل ويستنفذها عندما يحول المرأة إلى مجرد وسيلة لتحقيق المتعة الحسية.

ويضيف الشاعر محاولاً إبراز عجز هؤلاء عن استعباد المرأة المغاربية والقضاء على صورتها وإخمادها:

عبثاً يحاول شانيء متمرد   يرغو ويزبد في احتدام شكوك
تبت يدا متفرنج أو جاحد   أو زارع التفتين والتأفيك[2]

فالمرأة ليست صورة جميلة يتلذذ بها الرجل، وارتباطها بالعلم والفن ليس بجديد فهي سليلة الأدباء والشعراء وابنة أهل الملك والشرف:

أدبي يتوج مفرقي إكليله   وتعود شمسي غير ذات دلوك[3]

هكذا يتحول الأدب والفن إكليلاً يزين المرأة المغاربية، تتباهى به، وما حدث إنما هو استحضار لهذا الفن الذي يعبر عنه الشاعر مستخدماً (الشمس)، فالشمس التي تطلع وتغيب يشبهها فن هذه المرأة، هذا الإبداع يحاول الاستعمار القضاء عليه، عبثاً يحاول أن يرغمه

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 98 .
2- المصدر نفسه، ص 98.
3- أحمد الغوالمي : ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 99.

على التراجع، مستخدماً أفكاراً يروج لها عملاؤه من الذين يدعون إلى إعداد المرأة لخدمة متعة الرجل فحسب .

لقد آن الأوان كي تعود الشمس من جديد، وفي امتلاك الشمس صورة أخرى لقدرة هذه المرأة على تطويع رموز الطبيعة وبعثها من جديد. إنها المرأة التي تمتلك بين يديها (النور/ الحرية)، لقد استعادت قدرتها على بعث هذا النور من جديد، وما دامت قادرة على بعثه فإنّ زوال الاستعمار سيكون قريباً جداً .

إنها المرأة التي تشعل فتيل نار التغيير، نار الثورة التي تمد جذورها في رحم الأرض كما شجرة الزيتون مناجيةً رموزاً عظاماً:

لـو كنت عالمة لجدت بعسجد   أغـزو بــه معكم كيـوم "تبوك"

ولفتـت "مهرية" ورقة شعرها   رغم الدخيـل وكيده المهتـوك

لكنني أضحيت في زمـن ذوى   غصني بـه فرجعت كالمنهوك

هـل مجد "خنـدف" أو"زبيـدة" أو"خديجـة" عائـدٌ يـوماً إلى أهليك[1]

ويستعير الشاعر الغصن ليعبر عن الاستمرار، وتصبح المرأة شجرة عملاقة، تضاهي في طول هاماتها نخلة أو زيتونة تظل صامدةً رغم الليل ورغم العواصف والأمطار لذلك فالمرأة لا تشكل إحدى عناصر الواقع التي تعيش لخدمة الرجل وإنما هي محرك قوى لهذا الواقع في عمقه الثقافي والنفسي ذلك أن « تاريخ المرأة استشهاد طويل»[2]، كما تقول مي زيادة .

وخارج قصيدة (بنت المغارب)، نعثر على صور أخرى تجسد حضور المرأة :

وردتي قلبي إليك انشرحا   واستطاب الوصل فوق الشهب[3]

والشاعر يستعير الوردة لتأخذ مكان المرأة التي ملكت قلبه، لقد أحبها حباً صوفياً فتمنى وصالها في عالم يتسامى عن عالم البشر، والانشراح فعل فيضاني عميق يرمز للرغبة في الوصال، ولأن الشهاب يغدو رمزاً لاختراق الضوء للظلمة فإن الشاعر يتمنى تجاوزه إلى عالم المجهول، عالم سوي التكوين يحاول الشاعر فك شفراته.

1- المصدر نفسه، ص99.

2- عبد الله الغذامي : المرأة و اللغة، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،1997، ص 140.

3- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 102.

والمرأة هاهنا تصبح معبراً نحو عالم سري، أسطوري، إنه عالم الأبدية، أبدية الحب، ومطلقية الكتابة:

مســه الـضـر وذاق الـتــرحـــا علقماً بالبـيـن حامـــي اللــهـب

أنت في الأرض تزكي المرحا وهو في الزرقاء زاكي الأدب[1] .

غير أن الحبيبة تبقى مرتبطة بالأرض، برحم الأم، وتبرز ترسيمة « الهبوط إلى ميدان خفي » وفضاء داخلي خاص من خلال الارتباط بالأرض وبأماكنها، وتتولى هذه الترسيمة بعث رمزية الحياة والاستمرار، مقابل ترسيمة «الذهاب نحو أمكنة سرية حميمية»، من خلال الاستعانة باللون الأزرق الذي يصبح ملاذ الشاعر وملجأه، كعلامة لرفض حركية الزمن الذي يبعد الشاعر عن حبيبته، وكرفض أيضاً لكل صور العذاب والمعاناة التي يعيشها الإنسان على سطح الأرض .

ويستعير الشاعر لفظ (الزرقاء) ليعبر عن(السماء) والأزرق لون البرد ولون الحرمان وهو لون الحاجة، ولون الطفولة أيضاً، والسماء رمز الذكورة، فهي تعكس لونها على صفحة الماء، والماء يولد من رحم الأرض، ويتدفق من داخلها، فالسماء لم تكن لتغدو سماء لولا وجود الأرض، فالأرض تمنح السماء شرعية الوجود، والأرض رمز للأنوثة والخصوبة.

وتتحول القصيدة بكاملها إلى امرأة أندلسية إيقاعية مائية جميلة، لها طعم الأرض، ويحدث التوحد بين الأنثى والقصيدة التي يرسمها الشاعر بإيقاعات خاصة، وما يلاحظ من خلال هذه الصور هو التأثير الرومانسي والرمزي على نص الغوالمي، ذلك أن الرومانسية تهدف أساساً إلى«تحرير الأدب من القيود وكسر الحواجز التي وقفت دون تطوره »[2] هذا من جهة رغم أن قصائد الغوالمي من حيث الشكل بنيت محافظة على الوزن والقافية، ومن جهة ثانية فإن الرمز يستطيع وحده أن يمنح اللغة «القدرة على نقل التجربة الشعرية، واجتياز عوالم النفس الخفية، لأن الرمز يتضمن قدرة فنية عالية تساعد على التكثيف والإيحاء والتخيل ».[3]

---

1 - المصدر نفسه، ص 102.
2- كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب،http://www.awu-dam.org، ص10.
3- المرجع نفسه، ص 10.

وتطالعنا صورة أخرى :

وردتي ردي إلي التــالدا ضمخي بالطيب روضا خالداً

وارحمي قلباً إليك ساجداً ضـارعاً يهوى الوصال ماجداً.[1]

والوردة تصبح قوة سحرية، قوة من قوى الحلم تتحرك بين حنايا التاريخ، إنها امرأة أندلسية عطرة، تتولى بث روح جديدة في وطن الشاعر وفي قلبه .إنه الحنين إلى الماضي، الحنين إل الفن، إلى الشعر والموسيقى .

ويستخدم الشاعر استعارة متداولة في يومياتنا (ارحمي قلبا)، غير أن سياقها يجعلها متفردة، فهي تصبح رمزا للعودة إلى التاريخ واستنطاقه في شكل آخر من أشكال البحث عن الانتماء، وتقوية فعل الكينونة عن طريق إعلان الرغبة في التواصل مع هذا التاريخ، التاريخ العربي الإسلامي، التاريخ الذي يربطنا بحضارة الأندلس وماضيها البهي .

لقد أضحت المرأة رمزا معلنا لقومية الشاعر(العربية الإسلامية) والحنين إلى تلك الحقبة، بل ومحاولة استعادتها وبعثها في الوطن :

غاص في التاريخ ثم اغتــرفا غـــرفة من بحره فاعتــرفا

بجميل الـــورد للغيـــد وفا وانتقى الأشكال أو ما اختلفا[2]

هكذا تمتد المرأة لتصبح تاريخا فحلما، ثم حرية لا يزال الشاعر يترقب تفاصيلها وكأني به متيقن من شعلة الفاتح من نوفمبر، ويستحضر الشاعر المرأة في صورة أخرى :

أضعتك يا ليلى وكل مؤمل عليك دموعي في الخدود سواجم[3]

وهنا تستعار (ليلى) كرمز للعشق العربي، الذي يتجه بأكمله نحو "الحرية"، عشق ضيعه الشعراء في الصحراء العربية، فأحيوه في أشعارهم، والمرأة هنا تصبح رمزا لاستعادة هذا الارتباط بالوطن الذي يتحول إلى لغة انتماء قوية ومعلنة وهكذا يتبدى لنا رمز المرأة أكثر اتساعا وأكثر تدفقا بحيث يستطيع القارئ من خلاله أن «يعيش فوق سطح الواقع المتصلب على وسائل للرمز ومعادلات للأسطورة حتى يتغلب على فقر الأشياء وصمتها ويعيد شحنها بالدلالات المتراكمة في طبقات اللغات الإنسانية ومتخيلها

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص102

2- المصدر نفسه، ص 102 .

3- المصدر نفسه، ص 100.

العريق »[1]، هكذا تنفتح الفضاءات الدلالية وتتحول القصيدة بكاملها إلى عالم يتنامى بفعل كل قراءة جديدة :

ويتواصل حضور المرأة :

أنت في مسبح الرؤى والخيـــال نفحـــات من الهوى والجمال

قد جذبت السماء والأرض طوعا بسلاف المنى ورشف الزلال[2]

هذه الأنثى من خلال الصورة إشارة إلى الطبيعة، إلى الأمومة وإلى الوطن أيضا، الأرض الطيبة التي يبحث الشاعر من خلالها عن ذاته، عن انتمائه، ويرغب في إعلانه والتمتع باستقلاله داخل وطنه (الجزائر)، الذي يتحول إلى سحر داخلي يحرك رؤى الشاعر وخيالاته :

أي شيء لدى الحياة رهيب غير سر الطبيعة المتعالي[3]

وتتواصل الصور التي تجسد حضور المرأة، رغم قلتها - داخل الديوان- مقارنة بالصور الأخرى، غير أنها تبقى صورة فيضانية متفردة في أغلبها :

قد أزحت الظلام عن كل قلب وأزلت الشكوك من كل بـال

ضرب الله للأنـام مثـــــــالا لـــو دروا حقـه وسر المثال

ما ذوى غصنهم ومال اطراحا وهوى نجمهم لغور السفـال[4]

ومن خلال الصور الأولى، تبدو المرأة وقد تحولت إلى قوة مناقضة لكل ما يحجب الحقيقة ويخفيها، فهي تنفي الظلام بنورها وتوقف حركة الشكوك بالحقيقة المثلى التي تعلنها، وهذا الكلام يشير إلى قدرة الشاعر على الكشف عن لغة التمرد التي تتبناها المرأة، فهي قادرة على التغيير والثورة، إنها: (المرأة = الجزائر= البهجة)، وهذه البهجة هي الفرحة العارمة التي ستعم الوطن عما قريب، فالشاعر كتب قصيدة (يا بهجة طافحة) ونشرها بجريدة "الأسبوع" التونسية في12 جافي 1953، إني فبل اندلاع الثورة التحريرية بسنة واحدة، وفي موروثها الشعبي نعثر على (البهجة) الذي كان يطلق تسمية على "المرأة" تعبيرا عن فعل من أفعال [السعادة] .

1- صلاح فضل: قراءة الصورة و صورة القراءة، ص 12.
2- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 115.
3- المصدر نفسه ، ص 115 .
4- المصدر نفسه، ص 115.

وفي صورة سبق ورصدناها:

فتلاقـــــت ريح الصبا بدبـــور وجنـــــوب بشمال يتهـــــادى

سبرت غور الشعب بالشعب سبرا حصحصت حقا فاستحرت جهادا

فأزيز الرصاص في نصف ليـــل بمثنـــى (تشرين) رن ونـــــادى[1]

نجد أن الجزائر أضحت وحدة، جسدا تتلاقى أطرافه في ظل الثورة المظفرة، إنه التغيير الذي تعبر عنه (الريح)، التغيير الذي يتحرك بفعل ترسيمة (المضاعفة) نحو الجمع والتجميع، حيث يتجمع أبناء الوطن الواحد لنصرة الثورة المباركة .

ويتحول صوت الرصاص إلى موسيقى تبعث الأمل وتبث الحماس وتنبئ بمستقبل أفضل (فالأزيز) يختلف عن (الدوي)، ذلك أن الدّوي يحمل معاني الرعب، أما الأزيز فيعبر عن نوع من الألفة التي تنمو ما بين الشعب وصوت الرصاص هذه الألفة تحيلنا إلى الصلة القوية بين الوطن والأبناء، وهكذا يتحول الأزيز إلى رنين، فهو ليس كموسيقى هادئة ولكنه صوت خاص إنه يشبه الموسيقى، وكأني به رنين يعلن بداية جديدة، إنها لغة الإنذار التي تسكن القصائد الأولى .

وتعود رموز الليل التي تستدعي النار ومطالعه، فنهار يقضي على آخر نبضات الليل ويتولى فعل الرنين إنهاء الامتداد الزماني لوجود الليل . ويتولى التكرار(سبرت غور الشعب بالشعب سبرا) تحمل دلالات العمق بالنسبة لمدلول الشعب. وتكرار الحروف في(حصحصت) التي تدل على طول الانتظار والظهور بعد مشقة وتعب كبيرين.

10.I. إيقاع النص :

للشاعر في ديوانه هذا قصيدة لها حضور متميز، وهي قصيدة (يا شعر)، ومن خلالها يخاطب الشعر، تلك الملكة السحرية الحلمية، المنبعثة من عالم فوقي متعالٍ :

يا شعر خض لججًا طما وعبابا واكشف عن أدب الشمال نقابا

واهـــــزز رواكد أنفس كسلانة ولهى تذوق من الدخيل عذابا[2]

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص.167.
2- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 103 .

وتتجلى الصور الاستعارية من خلال الأبيات السابقة، ليصبح الشعر سفينة قوية تتحدى الأمواج، أو بحّاراً صامدا في وجه الأعاصير، يركب أمواج البحر الهادر، ويتولى إشعال جذوة النار، عن طريق القصيدة التي تبث روح التمرد، وتخلق الشك وتبعث الرغبة في التغيير وكسر القيود والانطلاق بعيدا .

لقد أصبح الشعر فارسا وقائدا يتولى استنهاض الهمم من أجل مواجهة الدخيل الذي أذاق الجزائريين عذابا أليما طيلة تواجده على أرض الجزائر، هكذا يتجسد الرعب الاستعماري في بحر هائج متلاطم الأمواج، ويتولى الشعر مواجهة هذا الرعب .

وهذا الكلام يمثل رأيا خاصا للشاعر الذي يرى في الشعر- وبخاصة في فترة الاستعمار- وسيلة لاستنهاض الهمم والحث على المجابهة، وأداة من أدوات الإصلاح التي تأخذ على عاتقها تنوير عقول الجزائريين، وزرع الوعي الديني والسياسي الوطني في نفوسهم وقلوبهم .

والصورة لا تنفي أن الشاعر مؤمن بخاصية التمرد والمواجهة والعصيان التي يتميز بها الشعر عن غيره من الفنون، ولكنه يجعل الوطن أولوية من أولويات الكتابة الشعرية لأن الهم الوطني أكبر بكثير من أن ننصرف عنه لغيره من المواضيع .

وقد نشرت هذه القصيدة سنة 1950 بعدما كتبت سنة 1947، أي قبل اندلاع الثورة التحريرية الكبرى، وهذه اللغة الشعرية التي سادت قبل ثورة التحرير، تأتي لتعلن الولاء لروح المغرب الكبرى :

واشدد بيمناك الكريمة مغربا   وافتح له فوق المجرة بابا [1]

ويتحول الشعر إلى كائن حي، له يد كريمة، يمنى، واليمنى رمز للمبادرة المباركة من الله سبحانه وتعالى، لقد أصبح الشعر سلطة، كلمة، موقفا وحضورا متميزا، إنه صرخة قوية، إنه طوفان يشد على قبضة المغرب العربي، وبهذا يتحقق الالتحام، وتأتي الوحدة التي طالما حلم بها الشاعر، وهاهو يعلن انتماءه لروح المغرب العربي الكبير لقد مكنه الشعر من الإعلان عن هذا الانتماء، بل ومنحه الرغبة في كسر كل القيود وتحطيمها، كما منحه الرغبة في الانطلاق خلف كل الأسوار والقضبان .

1- المصدر نفسه، ص 103.

وتقترب هذه الروح بشكل ما مما قدمه فيلسوف الشعرية المعاصرة "هايدجر" الذي يقول: «إن الشعر يؤسس للكائن بكلمات الفم . الشعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة وجوهر الأشياء، فهوليس أي قول، ولكنه على وجه التحديد ذلك القول الذي يستطيع بطريقته الفطرية أن يخرج للنور، أي للوعي كل ما تحاول اللغة اليومية أن تلتف حوله وتربت عليه »[1].

تلك رغبة الشاعر في العودة إلى التاريخ ومساءلته، انتزاع كل هذه الحدود التي رسمها الاستعمار بين دول المغرب العربي، إنها الحرية التي يرنو إليها الشاعر وتتألق في صوره واستعاراته :

إسبح وغص، وإبحث وجل واطمح وذد   واصعد وطر، ما كان طيرك عابا
واصنع، وصغ، واينع واطرب بلبـــلا   في غير جوك ما هــــو التجوابا[2]

وإذا كان هدفنا كمتلقين، هو السعي لإعادة التطابق بين المدلولين (الشعر)، (الكائن الخرافي)، فإننا سنعود للعالم الذي يحملنا إليه كلاهما؛ فالشعر ملاك يصل بالإنسان إلى عالم متسامي، وتتولى ترسيمة الارتقاء هنا تفعيل كل القوى التي تدور في فلك التعالي(اصعد- طر)، والملاك هو أكثر الكائنات الخرافية ألفة وحميمية وقربا من الإنسان فهو يتشكل كيفما يشاء ويغدق من نوره على العالم من حوله. كيف لا وهو لغة يفهمها كل البشر، لغة استخدمها الإنسان البدائي الأول عندما قدم أول وردة إلى حبيبته - على تعبير نزار قباني فقد قال شعرا، أو استخدم لغة الشعر.

الشعر كائن يتعاطى الحرية ويعلنها دونما خوف، و الشاعر كائن مقدس، يفهم الحرية، يعتنقها ويتوحد بها، والحرية لغة إنسانية تتكلمها كل الشعوب حتى تلك التي تختار مصادرتها (مصادرة فعل الحرية).

سر في الوجود مع الشموس مرافقا   أدبا حلا صوغ إليه وطابا [3]

الشعر الكائن الخرافي، يسير جنبا إلى جنب مع الشموس، وعلى عجب في هذا فالشاعر على مر الزمان كان صديق الحرية وأنيسُها، فهو يغير وجه الأرض، لذلك لا

1- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعا صرة، ط1، دار الآداب ، بيروت ،1995، ص 69.
2- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 103.
3- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 103 .

نجده يسير مع (الشمس) كرمز من رموز الطبيعة، فهما لا يشكلان ثنائيا. إنما يضعه في معادلة تكثر فيها المتعادلات (الشعر+ الشمس+ الشمس+ الشمس...) . وبهذه الطريقة يحقق الشعر تفرده أمام عناصر متشابهة، عندما يخلق عالمه الأحادي الخاص .

أما السير فهو رمز للتقدم والتغيير والانبعاث والتمرد أيضا، ويتجسد داخل النص من خلال ترسيمة الحركة والتقدم نحو الأمام .

والشموس رمز مشهدي نوراني يستحضر نقيضه وهو الظلام، هكذا تصبح الشموس معادلا لمحاربة الظلام وتبديده. الظلام الذي يستعار ليعبر عن قوى الطغيان والاستعمار.

والشمس رمز آخر للحركة والتغيير، لدورة الليل والنهار، إنها رمز للحضور والغياب فغيابها لا يكون إلا مرحلة تسبق حضورها، إنها رمز للخصوبة داخل الطبيعة. أما الشعراء فيتحولون إلى رموز نورانية:

يا حاملين إلى القرائح مشعلا رفع الشعوب وهيأ الأسباب

يا حاملين شهامة عربية فلقد حملتم بغية ورغابا[1]

تتحول القرائح إلى مشعل ينير الطريق لبني الأمة، والمشعل يغدو شهامة، تصور التحام العروبة وقوتها. بفضل مزايا الاستعارة «التي تألقت رسالة بين الباثِّ والمتلقي ضمن شفرة تشكل مرجعية صالحة للمرسل و النص و المتلقي »[2]. ويظل هذا التألق حاضراً كلما تعمقنا في الصور الاستعارية الموجودة داخل النصوص .

1- المصدر نفسه، ص 103 .
2- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص239.

الفصل الثالـــث

شعريـــة المتخيـــل

من خلال القصائد الحرة

I. حركية الأشكال النحوية للصورة في قصيدة (أنين و رجيع):

تطالعنا قصيدة (أنين ورجيع) ببنية تركيبية مخالفة للبنى التركيبية التي تختص بها القصائد العمودية، ومن ثم فإن تميز هذه البنية سينجر عنه -لا محالة- تميز أيضا على مستوى المتخيل الشعري للنص، وبالتالي على مستوى الدلالة ككل. والمهمة انطلاقا من هذه البنية هي الكشف عن نبض المتخيل، أمام حركة التجاوز هته والمرور إلى القصيدة الحرة بعد التجربة العمودية الأولى «فالولادة الشعرية مع ما رافقها من انقطاع لاحق، كانت تتهيأ في أحشاء التجربة العربية منذ أوائل القرن، فقد تم استيعاب الإنجاز اللغوي في تجربة المهجرين، والإيقاع الجديد القادم مع اللغة الرومانسية» [1] وقد ظهرت هذه التأثيرات على المستوى اللغوي .

ومنذ القراءة الأولى تلفت انتباهنا المقاطع المكررة، حيث تتكرر عبارة (ليت شعري) مرتين، كما يتكرر لفظ (الأنين) مرتين؛ مرة بصيغة المفرد، ومرة بصيغة الجمع (أنّات). و يتكرر(السفح) ثلاث مرات؛ مرة بصيغة المفرد ومرتين بصيغة الجمع (السفوح) .

والملاحظ أن المقاطع المكررة لا تستمد أهميتها من تكرارها، وإنما تستمد هذه الأهمية من كونها مثيرة للانتباه منذ الوهلة الأولى، وهذه الإثارة تستدعي آليا التكرار و- حسب مبدأ "ريفاتير"- فإن: « تردد كلمة سبق أن أثارت الانتباه، سيدرك أسرع من تردد كلمة أسندت لها قيمة فقط عن طريق تكرارها ».[2]

وانطلاقا مما سبق يمكن أن نستنتج أن دلالات النص سوف تدور في خضم عالم الحلم، وسيكون هذا بديلا عن عالم النص الآني أو عن العالم الشعري الذي يسكن الذات، ذلك أن عبارة (ليت شعري) تحيل مباشرة إلى عالم مفترض عالم حلمي.

وتلجأ الذات إلى هذه اللغة كلما شعرت بالعجز والضعف إزاء الواقع، تلجأ إليها كلما صدمتها هواجس المستحيل وآلام اليأس أمام الرغبة في التغيير، فعالم الحلم

1- مروان فارس :علم الإبداع عند جبران خليل جبران نادية تويني خليل حاوي صلاح ستيتية، ط1، شركة المطبوعات ، بيروت ،1990 ص 74.
2- حسن ناظم : البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2002 ص 50.

وحده يستطيع احتواء الذات بكل تطلعاتها، تماما كما يستطيع إعادة تقديم العالم بلذة الخرق والمستحيل والجنون .

ويحيلنا تكرار(الأنين) على دلالات الألم البطيء، الذي يمتد حينا ليتوقف آخر في شكل متذبذب الصوت، عاكسا معاني التردد و الحيرة. أما (السفح) فيحيلنا على رمزية المكان بكل ما تحمله من دلالات التصاعدية والتنامي والتزايد.

وهذا التكرار يسمح لنا بالتنبؤ مسبقا بأن بؤر الدلالة تتمحور حول صراع ما ينشأ داخل الذات وداخل عالم الحلم،صراع يتخلله الألم و تتنازعه الرؤى التصاعدية نحو إدراك مكان متعال يغيب فيه الصراع، ويتراءى الحلم من خلالها بكل التفاصيل.

والملاحظ أن الأفعال الواردة في النص تدور كلها في فلك العطاء والمنح، كما أنها تبرز لنا خصائص التغيير والانتقال من حالة إلى أخرى «يغرد، يكفكف، سكبنا يفيق، يعيها ...).

ويبلغ عدد الأفعال في النص (25 فعلا) أي ما نسبته (20%) مقارنة بمكونات النص إذا اعتبرنا أن النص يتكون من أفعال وأسماء وأدوات وحروف، وإلى جانب الفعل قمنا بإدراج اسم الفاعل ضمن مجموعة الأفعال باعتباره يعمل عمل الفعل .

وضمن هذه المجموعة وردت أربعة أفعال منفية، ثلاثة منها منفية بـ (لا) النافية وهي (يغرد، يعيها، يريها)، وفعل واحد جاء منفياً بـ (ليس) التي تدخل على الجملة (يفيق).

وهي أفعال حركية تحويلية انتقالية تحمل سمات الحركة والتغيير، فالتغريد هو تحويل للصوت من حالة النشاز إلى ترتيب موسيقي حالم، و الوعي هو تغيير موضوع مجهول بالنسبة للأنا إلى آخر معلوم، أما الفعل (يريها) فهو إضاءة موضوع ما كان مغيبا أو مخفيا .

والملاحظ أن الأفعال التي تحمل معنى الحسم والتغيير جاءت منفية، وكأنها أصيبت بنكسة فحاول الشاعر أن يعود بها إلى عالمها الأول قبل التغيير أي حال السكون فوردت تحمل دلالات التضاد، فالتغريد يحيل إلى الصمت والموسيقى، والوعي يحيل إلى الجهل والفهم، والرؤيا ونفيها تعكس لنا ثنائية الخفاء والتجلي.

وتختزل الأفعال الصراع في ذاتها من خلال ما تحيل عليه من تضاد وهي تعبر عن صراع داخلي بين السكون والرغبة في التغيير، صراع بؤرته العبور بين عالمين: (عالم الحقيقة و عالم الحلم).

الأفعال المنفية السابقة، وحدها أفعال مضارعة، أما المثبتة فهي أفعال ماضية وكأنه تكريس للماضي أو ترقب له، فحضور الماضي من خلال الأفعال تميزه قوة ما بحيث يوازي كل حركة إثبات، وكأنه يتحرك ليغلق كل المنافذ الممكنة أمام تمرد الحاضر وحركية المستقبل ممثلا في الأفعال المضارعة، ليكبح حركية الأفعال المضارعة ويحاصرها عن طريق الفعل (كفكف)، بكل ما ينجر عن هذا الكبح من صراعات وأزمات بين (الذات، النص).

وبين الماضي والحاضر والمستقبل يرد فعل واحد يتصل كثيرا بالحاضر وهو فعل الأمر(كفكف)، وهو فعل الأمر الوحيد في النص بكل ما يحمله من صرامة إيقاعية ودلالية .أما حضوره فهو إعلان من الأنا عن حضورها و قدرتها على التغيير المباشر وتحريك الصراع نحو اتجاه ما.

إن هذا الانتقال بين عديد الأزمنة ينبئ بأن حركية الزمن و صراعه، وبخاصة سيطرة الماضي سوف تكون من البؤر الساخنة داخل النص، كما ينبئنا بأن الزمان سيكون من بين أكبر التحديات التي تواجه أزمة الإنسان داخل قصيدة الشاعر، وأن علاقة ما سترتبط ما بين (النص،الذات ،الزمان) في شكل من الأشكال ،مما يجعلنا نعتقد مسبقا أن المتخيل الشعري في النص ستحركه ترسيمات، التوسع، الانتشار الارتقاء، المضاعفة.

وإذا أتينا إلى الأسماء نجدها ترد بتعداد (102)اسما، أي ما نسبته (51,25). مما يشير إلى أن الأسماء ستتولى تحريك دلالات القصيدة، رغم أنها توحي لأول وهلة بسكونية ما.

وتتوزع الأسماء بين أسماء معرفة بالألف واللام والإضافة، وأخرى غير معرفة، وترد الأسماء المعرفة بنسبة (65%) إلى عدد الأسماء الكلي، أما الأسماء غير المعرفة فترد بنسبة (35%) إلى عدد الأسماء الإجمالي .

والملاحظ أن نسبة الأسماء المعرفة يفوق عدد غير المعرفة، وفي تغليب حالة التعريف على التنكير دلالة على محاولة إعطاء نوع من الشرعية لهذه الكلمات، أو للنص ككل فهو مغيب، غير معترف به، لكن معادله (عالم الحلم) يحاول جاهدا تجاوز مرحلة التغييب هذه وإعطاء النص شرعية ما، غير أن الأمر لم يحسم؛ أمر مرور النص من عالم الحقيقة إلى عالم الحلم، و لم يفصل في أمر شرعية التجاوز هذه، لذلك لم ترد المسافة ما بين الأسماء المعرفة وغير المعرفة كبيرة، وهذا يحيلنا مباشرة على التردد والحيرة والقلق الذي يسكن الذات.

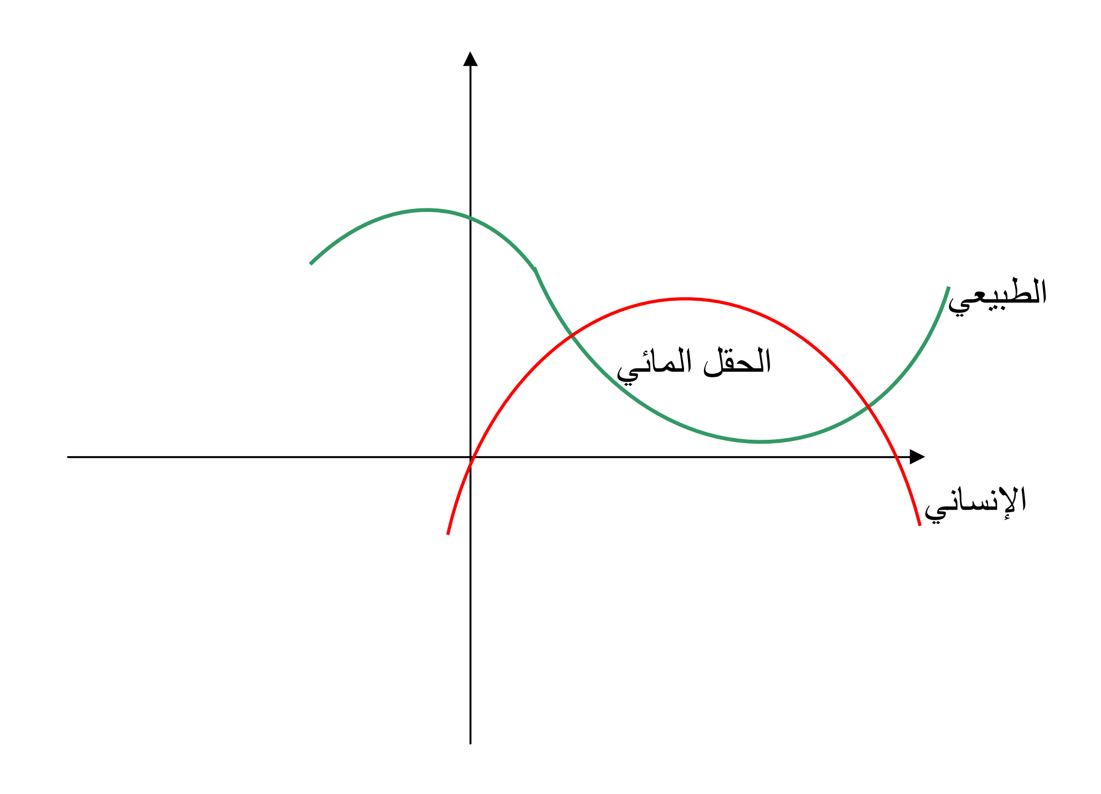
وتأتي الأسماء بشقيها المعرف وغير المعرف وكأنها تحاول مقاومة حضور ما وإثبات حضور مغاير، لذلك يتحول النص بكامله إلى جو من الصراع الذي يتصاعد حينا وينخفض آخر، وتبدو القصيدة وكأنها امرأة مقاومة، تكافح وجود قوى غير مرئية، وتتولى الأسماء تحريك هذه القوى، فإذا كانت الأفعال تحقق مرحلة انتقالية فإن الأسماء قوة محركة توجه دلالات النص لأنها تجمع بين طياتها حقلين هامين أحدهما للطبيعة والآخر للإنسان ويمكننا توزيع الأسماء حسب الحقول .

الحقول		الأسماء
حقل الطبيعة	مائية	الرعود/ البروق/ الصبوح/ الغبوق/ السيل/ سواقي/ الجدول/ الصافي/ الزكي/ شعاب/ رقراق/الخرير .
	غير مائية	الطير/ الربيع/ الباسم/ الثغر/ الضحوك/ بلابل/ السعود/ الزهور/ الورود/ السفح هضاب/ غلة/ السهل/ البهي/ غابات-الذئاب/ أحمر قان
حقل الإنسان	مائية	أدمع/ الأدمع/ أكؤس/ ملأى/ بكاء.
	غير مائية	شعري/ الذكريات/ داء/ أشلاء-صراع/ أنات-اليراع/ الدقيق/ أحرار-الدنى/ السياط/ الصفاء/ العذاب/ البعاد/ الوجود/ الدين/ فتات/ حميا/ خزي/عار/ شر- نابر/ رجيع/ أنين: الذكر-الجميل/ الغيب/ الضحيا/ جمال/ زافر/ شعور/ خضوع/ طافح/ طموح/ غلاب/ يراع/ ثلاث/ شيما/ بيضا/ سودا/ خشوع/ نوما

الشكل رقم - 1-

ومن خلال الشكل نلاحظ أن الأسماء التي تنتمي إلى حقل الإنسان تفوق تلك التي تنتمي إلى حقل الطبيعة، رغم أن الأسماء التي تنتمي إلى حقل الطبيعة تتميز بخاصية توالدية نمائية خصبة. وتتسق الأسماء الخاصة بحقل الإنسان في تفوقها على حقل الطبيعة مع دلالات حضور الذات الإنسانية التي تعيش الصراع. أما حقل الطبيعة فيوازي في حضوره العالم الحلمي، الذي يحاول النص أن يكونه، لذلك نجده يأتي بعد حقل الإنسان وكأنه يصارعه ليحول كل ما هو إنساني لحلمي، فلأيهما تكون الغلبة في النهاية يا ترى ؟

ويمكن أن نمثل العلاقة بين ما هو إنساني وما هو طبيعي كما يلي:



الشكل رقم : -2-

من خلال الجدول السابق يمكن أن نستنتج أن العنصر المائي حاضر بقوة داخل كل حقل، سواء كان مباشرة أو بإحالة معينة إلى وجوده، والأسماء المائية تحيل على رومانسية حالمة تسكن الذات الشاعرة وتعبر عن ارتباطها الشديد بالطبيعة وبالأرض، أرض الوطن، كما جاءت الأسماء الدالة على الماء في أغلبها بصيغة الجمع(الرعود، البروق، سواقي، مروج، شعاب، الأدمع، أكؤس، ملأى...) وفي هذا دلالات على خصوبة شعرية قوية يتمتع بها النص، حيث تتميز الأسماء السابقة بفيضانية توالدية تعبر عن اللانهائي واللامحدود من خلال استعمال صيغ الجمع .

كما تدل أيضا على الرغبة في استعادة كل رموز الحياة وتكريسها والتمتع بها داخل الوطن فالشاعر يستحضر الرموز المائية ليعوض عطشا قويا لعنصر يشبه الماء إلى حد بعيد، إنها الحرية التي حرم منها الجزائري لفترة طويلة جدا، هذا الفقدان جعله يشعر بعطش دائم، سواء في حياته أو في شعره إلى كل أشكال الماء وتفاصيله، وهكذا يتجسد هذا العطش حضورا مائيا واسعا في كامل القصيدة .

أما بالنسبة للأسماء الخاصة بحقل الإنسان فتقديمها يكون بعيدا عن الذات، ذلك أنها لا تسند للأنا، إلا في بداية النص(ليت شعري) وهي العبارة التي تتكرر مرة أخرى في النص، فالشعر هو الوحيد الذي يسند مباشرة للذات التي تتحول فجأة إلى ذات مخاطبة(خفف من بكائك... ترياقا لدائك). وكأني بالشاعر يتبنى عالم الحلم ويسعى إليه ويلحقه بـ (الأنا) في مطلع القصيدة، أما فيما بعد فيأتي الرفض الذي يحول هذه (الأنا) إلى ذات مخاطبة. وفي نهاية النص نلمح هذه (الأنا) وقد تحولت إلى (أنا) جماعية (قد منحنا- لم نصن - نأتيه - ذوونا) وكأن الذات تستنجد بالجماعة كي تخفي قلقا ما، أو صراعا داخليا عنيفا لم يترك بها غير الحيرة والتردد.

أما الحروف فتأتي بتعداد (72) حرفا أي ما نسبته (36,18) .

وتأخذ حروف الجر أكبر نسبة، ويسيطر (اللام) على أكبر نسبة حضور ضمن حروف الجر، فيتكرر17مرة، بينما يتواتر الحرف (في) 3 مرات، و(من) مرتين، أما (إلى) فيرد مرة واحدة .

وتأتي حروف العطف بعد حروف الجر من حيث العدد حيث ترد بتعداد ، وتأخذ الواو أكبر نسبة حضور ضمن هذه الحروف حيث تتواتر6 مرات .

وتتسق كثرة ورود حروف الجر- ونعني هنا اللام بشكل أخص- مع دلالات الملكية والتبعية والانصهار الذي يعلنه الشعر تجاه الموضوعات المطروحة من قبل (الذات) ويتولى (اللام) توجيه أنظار المتلقي نحو(الربيع، جمال، شعور، بلابل...) وكأنه يحاول أن يرسم عالم الحلم من خلال كل هذه الصور المتفرقة .

وكثرة ورود اللام يفضي بنا إلى تنوع الأشكال التي يتوجه إليها (الشعر) والتي يتحول على إثرها إلى عالم حلمي قوي النبض، وهذه الكثرة والتعدد توحيان بقوة الصراع وبرغبة الذات في إيقاظ شيء ما وبعثه مجددا عن طريق ضم كل ما يتصل بالانطلاق إلى عالم الحلم هذا رغبة في تجاوز الواقع .

أما(الواو) فيأتي كي يقلص الفوارق القائمة بين هذه الأشكال المختلفة في محاولة للربط بين الموضوعات الحلمية، مما يوحي بأن الذات ستتولى التوفيق بين أطراف الصراع.

II. حركية الصورة في قصيدة (أنين و رجيع):

في أول سطر من القصيدة يطالعنا (ليت)، وهو حرف مشبه بالفعل، له تأثير قوي على الجملة التي تليه، ومن الواضح أن تأثيره سيكون كبيرا أيضا على مجريات النص بكامله، وحسب العملية الإحصائية السابقة، فإنه يحيلنا مباشرة إلى عالم الحلم هذا الحلم الذي يتولى تغيير(عالم الشعر، عالم النص) بحيث يصبح النص جزءا من عالم الحلم ذلك أن (ليت) تأخذنا إلى جو حلمي خاص جدا .

وفي السطر ذاته يتحول(الشعر- النص) بفعل حلمي قوي إلى سر من أسرار الطير والشاعر لا يفصح عن هذا السر. فعالم الحلم من خصائصه أنه يضم أسراراً مخبأة غامضة وعالم الحلم لا يفصح عن قوانينه فهو أشبه بعالم غيبي .

وإذا أخذنا بعين الاعتبار الدلالة التي خلصنا إليها انطلاقاً من البنية التركيبية السابقة فإن الصراع داخل الذات بين (النص الواقعي/ والنص الحلمي). تظهر بقوة هنا حيث يتوق الشاعر إلى إدراك (النص/ الحلم). ولا تتحدد معالم الحلم إنما يبقى من خلال السطر الأول غامضاً تتجاذبه موضوعات عديدة تأتي فيما بعد. ولا يصرح الشاعر بحلمه فتبقى الجملة التالية للعبارة (ليت شعري...) غائبة أو مغيبة، إنه التوق لأن يقبض النص على سر التغريد. فعندما يفقد الطير خاصية التغريد، يفقد معه تميزه عن الطيور الأخرى وعن كل الكائنات أيضاً.

إذن فالنص يسعى لأن يصبح لحظة تختزل الغياب بعد الحضور، وكأنه يتحرك ليرفض هذا الصمت المطبق على لغة التمرد الشعري فيحقق بذلك تميزه معلناً عن كينونته الخاصة، رافضاً كل أشكال التبعية، فالمعروف أن « للتمرد وللرفض جذور في الشعر و(الفكر) العربي. هو صورة لعدم الانسجام الذي ظهر في مجتمعاتنا أيضا»[1]. إن الامتناع عن التغريد يحيل إلى شعور حاد بالحرمان مع شعور قوي للذات بضرورة تغطية ذلك الحرمان والانطلاق في الأجواء دونما خوف .

ولكن ما هي أهم المعالم التي يرتكز عليها جدل الحرمان يا ترى؟

1- عباس بن يحي : مسار الشعر العربي الحديث و المعاصر، د ط، دار الهدى ،عين مليلة ،دت ، ص 167 .

ينطلق النص من حدود الصمت، ذلك أن الصمت يمكننا في كثير من الأحيان من الإحاطة بكل الأسرار والكشف عن جميع الخبايا والمكنونات .

وهكذا يتحرك المتخيل الشعري نحو تبديد الصمت عن طريق استحضار مجموعة من العوالم الحلمية، فيتحول الفعل الحلمي داخل النص إلى سر آخر، سر يسكن الفصول، ويتحرك بحرية أكبر من خلال فصل الربيع، حيث تتولى ترسيمة المضاعفة هنا تقديم الحيوية التي تمنحها الطبيعة ويعلنها الوقت. فالربيع يختزن الحياة ليطلقها بسمة تم ضحكةً وكأنه ينتشي داخل حركية الحلم وقد استخدم في المستوى الأوّل اسم الفاعل (الباسم) ليعوض الفعل في حركيته وتقدمه ومن تم يستعين بصيغة المبالغة في المستوى الموالي (الضحوك). وكأن معاني الحيوية والانطلاق والابتهاج تزداد اتساعاً كلما توغلنا داخل السطر. والربيع واحد من الفصول الأربعة ويأتي إحياء لموات الشتاء. ويمثل دورة الزمان التي تبقى سراً مغرياً بالنسبة للشاعر. فالربيع يحيل على دلالات الخصب والنماء والتجدد والتغيير والتجاوز أيضاً مما يسمح لترسيمة التمرد بالبروز مجددا بقوة أكبر.

ويتجاوز الشاعر مرحلة الصمت إلى مرحلة الولادة. وتمتد الدلالات مع الإمعان في قراءة النص حيث يصبح «المعنى مبعثراً على وجه النص ينتظر قارئاً ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية»[1]، فالقارئ هو الوحيد القادر على التأليف بين دلالات النص لإنتاج نص موازي آخر للنص الأصلي.

1- عبد الله الغذامي : تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1999، ص101 .

اعتمادا على السطر الأول سوف نحاول تحديد أهم الحركات المفصلية داخل النص حيث تتكرر عبارة (ليت شعري) مرتين باللفظ ذاته، وترد مرة بشكل افتراضي حيث تتولى (لو) أخذ مكان(ليت)، فيأتي السطر على هذا النحو:(لو تركنا السيل رقراق الخرير). وبالتالي يمكن تحديد أهم الحركات داخل النص كما يلي :

1- ليت شعري ما لطير... أكؤسا ملأى بأنات اليراع .

2- ليت شعري... أو مثيل الأقحوان.

3- لو تركنا السيل رقراق الخرير... من أنين للضحايا ورجيع للسفوح .

في المقطع الأول يطالعنا ليت ، وحسب ما تقدم فإنه يحيلنا مباشرة إلى عالم الحلم الذي يتولى إعادة صياغة الثنائية (عالم الشعر، عالم النص) بحيث يصبح النص جزءا من عالم الحلم، وكل هذا بفضل(ليت) بفعل جوها الحلمي الخاص.

تتحول الثنائية (الشعر، النص) بفعل حلمي قوي إلى سر من أسرار طير لا يغرد فمن خصائص عالم الحلم أنه لا يفصح عن قوانينه فهو أشبه بعالم غيبي .

وانطلاقا من البنية التركيبية السابقة سوف نجد أن الصراع الذي تعيشه الذات من خلال جدلية (النص الواقعي، النص الحلمي) يظهر بقوة هنا حيث يتوق الشاعر إلى إدراك (النص، الحلم)، إنه توق لأن يقبض نصه على سر من أسرار غناء العصافير ،هكذا تسعى الذات للقبض على أسرار التميز، ويتحول النص إلى لحظة تختزل الغياب بعد الحضور، إنه غياب التغريد مقابل حضور مجموعة كبيرة من دوافعه؛ (بلابل السعود، الزهور، الورود، الصبوح الغبوق).

ويعم الصمت فيما تعيش الطبيعة حركية متواصلة، وتقف الذات الشاعرة عاجزة أو مرغمة أمام مد القصيدة الحرة وحيويتها، وهي لا تستطيع مقاومة هذا المد،فينطلق الفعل الحلمي ليحول الوجود الشعري إلى سر آخر يندلع من الربيع (الباسم الثغر الضحوك)، وتتوالى دلالات الابتهاج من خلال اسم الفاعل (الباسم)، وصيغة المبالغة(الضحوك)، كلما توغلنا داخل السطر. وكأن الذات الشاعرة تعيش لذة خاصة بفعل التحرر من قيود النص العمودي، فالذات مولعة بالتجديد الذي هو سمة من سمات الزمن، ويشكل الزمن حضوره داخل النص من خلال الربيع الذي

يعلن دورة الفصول التي تصبح سرا مغريا بالنسبة للذات الشاعرة، فالربيع يرمز للخصب والنماء والتجدد والتغيير، وتتجاوز الذات مرحلة الصمت معلنة مرحلة الولادة، ويتولى الحلم تحويل النص إلى سر من أسرار النمو و التجدد، (لجمال زاخر بالفاتنات)، إنه التجديد المرتبط بعالم التمرد وأسراره، فالفتنة تشير إلى التغيير والإثارة، فهي قوة فعالة ومحركة مساعدة على تحقيق فاعلية التمرد، ولكن دون المساس بقدسية جمالية النص .وتتولى ترسيمة الانتشار تعزيز هذه الفاعلية و مد جسورها.

أما في السطر الرابع فيتولى عالم الحلم تحريك النص و تحويله إلى سر من أسرار الذات الشاعرة (لشعور طافح بالذكريات)، فالتجديد و الكتابة رحلة ذاتية داخلية في (أنا) الشاعر، و تتسق دلالات الفعل طافح مع دلالات الاتساع والفيضانية، إذ يغدو للنص طابعه الفيضاني فيغدق من روحه على القارئ في كل قراءة.

أما الذكرى فهي عودة إلى الماضي والشاعر من خلال هذه العودة لا يريد التنصل من الماضي، فالماضي يمثل كل ما هو عربي إسلامي، ثم إنه مرادف أيضا لكل ما هو تراثي خليلي. وهذا ما يفسر رفض الجزائريين لكل دعوات الإدماج أو التخلي عن القومية العربية الإسلامية « كما يفسر نظرة المفكرين والأدباء الجزائريين لهذه القضايا، فهم مثل مثقفينا المستنيرين و مثل باقي المفكرين العرب ينظرون إلى الحضارة العربية الإسلامية و إلى اللغة العربية، وإلى القومية بوجه خاص نظرة بعيدة كل البعد عن التعصب أو العنصرية أو الشوفينية ... وكثيرا ما تختلط القضايا الوطنية بالقضايا العربية في قصائد الشعراء نتيجة لإيمانهم بالإنتماء ولأنهم يعتبرون أن الجزائر جزء من الأمة العربية »[1] فالانتماء إلى الأمة العربية الإسلامية كان قويا في كل النصوص العمودية وهو حاضر أيضا في هذا النص .

غير أن الرغبة في التجديد تتزايد في السطر الخامس من خلال حضور البلبل كرمز للحرية والتغيير وكمحرك للإيقاع أيضا، هذا الإيقاع الذي تظل الذات محافظة عليه حتى عند الإقدام على كتابة القصيدة الحرة، وأمام حدة الصراع تلجأ الذات

1- عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982، ص 55 .

للبحث عن معادل ما يشعرها بنوع من الألفة والطمأنينة، حتى تتمكن من تجاوز الشعور بالعجز أو الخوف، فتلجأ إلى دفء الطبيعة وحنانها، فيأتي الأسطر:

للزهور للورود

للرعود للبروق

للصبوح للغبوق(1)

فيكون استحضار الطبيعة استحضارا لكل قوى الإشراق والدهشة، وكأن الذات تحاول تجاوز الماضي بهذا الزخم الإشراقي للطبيعة من خلال قوى رومانسية حالمة تعكس تأثير هذه المدرسة على الشاعر .

وتحيلنا الرعود إلى صورة سمعية قوية تذكرنا بوقع القصائد الحماسية القديمة وبأوزانها الخليلية. أما البروق فتحيلنا إلى خاصية إشارية، والبرق عبارة عن ضوء يلازم الرعد غير أنه يسبقه، باعتبار الضوء أسرع من الصوت. أما في النص فيجعل الشاعر الرعد أسبق من البرق، وكأنه يحاول أن يعيد للصوت مكانته، فالأولوية للإيقاع ولتغيير الشكل عند الإقدام على كتابة قصيدة حرة، و هذا الكلام لا يعني بالضرورة تغييرا في الأوزان، فالإيقاع على ما يبدو يحتل الصدارة في قائمة الأولويات، وهذا ما يفسر محافظة الشاعر عليه وكأنها قصيدة عمودية، على الرغم من وجود تغيير في الناحية الشكلية، من خلال التخلي عن الأبيات و تعويضها بالأسطر .

ويعكس السطر الثامن:

للصبوح للغبوق(2)

يعكس دورة الزمن، التي تؤرق الشاعر، كونها تحمل أسرارا داخلية، تتمنى الذات الشاعرة لو أنها تقبض على إشراق الدهشة فتبثه، تماما كما يحدث في الأسرار، فالسر لغة الدهشة، ودورية الزمن تعبير عن سر البداية والنهاية، وهنا تتجلى ترسيمة الدورية الزمانية، التي تحرك ثنائية الصراع،و رغم أن هذه الدورية ليست واضحة تماما .

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 58، 59 .

2- المصدر نفسه، ص 59 .

ويرد فعل الأمر كفكف كشكل صارم يحاول إلغاء دورية الزمن من خلال تكرار الحروف الدالة على الانقطاع:

كفكف الدمع وخفف من بكائك [1]

وتنطلق الذات في محاولة لتهدئة الصراع وللتخفيف من حدة الشعور بالأسى. أما حضور الدمع فهو استحضار للماء، ومن خلال الماء تسعى الذات لمنح الخصب للنص، بعد أن تسبب الصراع في جفاف داخلي وأتعاب للأنا الشاعرة .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: لماذا يجد الشاعر نفسه طرفا في هذا الصراع في كل مرة ؟

ويأتي الجواب: الشاعر طرف في هذا الصراع لأنه يعيشه بكل ثقله، يعيش حرقته ألمه، لأن الماضي تعبير عن القوة، وهو مرادف للمقدس، فالماضي مرتبط بقدسية اللغة، وقدسية اللغة ترتبط بالوزن والقافية أيضا، وبكل ما هو تراثي أو متصل بالتراث الذي يسعى رجال الإصلاح إلى إحيائه، والتجديد خيانة لكل أشكال القداسة، وهي خيانة لرجال الإصلاح وللدين أيضا ولكل القيم التي يعيش عليها المجتمع الجزائري. إن مناصرة القصيدة الحرة هو بشكل من الأشكال مناصرة لسياسة الإدماج التي نادى بها أتباع فرنسا .

ولتحقيق التوازن يلجأ العقل الباطن إلى استحضار مجازر الاستعمار في محاولة منه لتغليب كفة القديم وكبح جماح الرغبة في التجديد والتحرر من آليات التقليدي، وكأنه يسوي مابين «التجديد، الاستعمار»، «الحرية، القديم». وكان المفروض أن تكون المعادلة: (التجديد = الحرية) (القديم = الاستعمار) ولأن الجزائريين ظلوا لفترة طويلة محافظين على دينهم ولغتهم وهويتهم العربية الإسلامية، فإن الهوية كثيرا ما ترتبط بالقديم، وما استحضار الأشلاء إلا شكل من أشكال رفض الجديد والتذكير بمآسيه:

كم سكبنا فوق أشلاء الصراع

أكؤسا ملأى بأنات اليراع[1]

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 59 .

ويحضر لفظ (الصراع)، و كأنه إسقاط للصراع الخارجي المتمثل في مقاومة الاستعمار على الصراع الداخلي بين الجديد القديم، أما الأشلاء فتتسق مع صورة الضحايا، أي أشلاء الضحايا، ومن خلال الفعل الحلمي، تتطلع الذات إلى تجاوز هذا الصراع وإنهائه غير أن صورة الشهداء تأخذ مكانها هنا بفعل استحضار دلالات الموت والتضحية .

هكذا يتم استحضار الماء في لغة الحزن، هته اللغة التي ترفضها الأنا التي تعيش بدورها الصراع، كما ترفض في إحدى توجهاتها التجديد الرومانسي وتعلنه في آن معا، إذ تنبعث الرومانسية بقوة لتبث حركية جديدة داخل النص العربي،حركة التجديد المعاصرة .

مما يسمح لنا بالقول بأن الذات تعيش صراعا داخل الأنا بين النص التقليدي القديم ذي الأوزان الخليلية المعروفة واللغة الرعدية، وبين النص الحلمي الجديد المتحرر والمتشبع بأنات الذات وعذاباتها .

هذه الحيرة سيطرت على الذات بقوة ومنحت الغلبة للقصيدة الحلمية، لذلك تجتهد الذات التقليدية قدر الإمكان وتظهر في تمفصلات محددة داخل النص .

كفكف الدمع وخفف من بكائك

ليست الأدمع ترياقا لدائك

بل طموح وغلابا

بين غابات الذئاب[2]

يتحول النص إلى داء حقيقي يقيم داخل أوصال الشاعر، ويحتدم الصراع بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة، أما الترياق فهو التخلي عن عالم الحلم، وتتشكل لحظة واعية جديدة داخل النص وتعود الذات إلى الماضي .

وتأتي(بل) لإثبات النفي، و(الغابة) رمز يحيل إلى دلالات الوحشية والاتساع، كما أنها تجمع رموز النماء والاتحاد داخل الطبيعة، وتتسق هذه الدلالات مع أشكال الخوف والرعب وتعيدنا إلى الصراع الأزلي الذي يعيشه الإنسان داخل الطبيعة .

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 59 .
2- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 59 .

الغابة مرادف لعالم الكتابة وما تحيل إليه من صراعات ووحشية كما أنها استحضار لدلالات الغلبة، فالشاعر يغلب هنا عنصر القوة ممثلا في (غابات الذئاب) هذه القوة التي تسكن يراعه تتجلى في القصيدة العمودية، على خلاف القصيدة الحرة التي هي عبارة عن شكل بكائي، والذئب رمز للعدائية، وهو رمز للجانب العدائي للذات.

والسؤال: لماذا هذه العدائية للجديد ؟

لقد رافقت القصيدة العمودية الثوار عبر تاريخ الجزائر الطويل، هكذا أصبح الشعر العمودي مجاهدا وطنيا ومقاوما عنيدا فكيف يمكن للشاعر أن يأتي على خيانة هؤلاء الشهداء؟

ومع نهاية الحركة المفصلية الأولى، التي بدأت بمدخل حلمي، يتواصل تشكل النص واستجداؤه للأسرار المخفية شيئا فشيئا، وعندما تبلغ هذه العملية أوجها، تعود الذات إلى الواقع، و يتجلى الماضي بكل طغيانه فتبرز الذات مناصرة للنص العمودي.

وتأتي الحركة الثانية:

ليت شعري ما لهذاك الرقيق[1]

في توجه آخر نحو سر من أسرار العبودية، وتأتي الإجابة بأن الشاعر لن يقوى على الخيانة، وهكذا يتحول الإبداع الذي يسكن الذات فجأة إلى عالم تستعبده قوى الماضي: ليت شعري ما لهذاك الرقيق

بين أحرار الدنى ليس يفيــق

للسيط للصفاد

للعذاب للبعاد [2]

لقد عاش النص الذي بين أيدينا زمنا داخل الأنا الشاعرة في صراع حاد أدى به إلى الغياب وقتاً طويلاً، وقد حرم الحرية، ولأن الكتابة ترادف الحرية فقد خرج النص أخيرا إلى النور. ولكن لماذا تقاوم الذات هذا النص الفيضاني ؟

يعبر هذا المقطع عن صورة من صور اليأس أمام احتدام الصراع، فالذات تفضل أن يكون الإبداع دائما في حركية مستمرة، إنها ترفض كل أشكال الاستسلام،

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص59 .
2- المصدر نفسه، ص 59.

ويبدو أن الشاعر يرغب حقا في تحمل مسؤولية الخطوة التجديدية التي أقدم عليها، غير أن هذه الرغبة تظل مجرد انبعاث حلمي، فالذات عاجزة عن تحقيقها،عاجزة عن الاعتراف بشرعية الشعر الحر:

ما لصدر لا يعيها ؟

ويراع لا يريها ؟[1]

الذات لا تقوى على تحمل عواقب التجديد، إنها لا تستطيع سماع تلك الأصوات المتعالية التي تجعل المجددين مجرد خونة لماضيهم ومجدهم .

على الرغم من أن «التجديد هو غاية كل شاعر قديم أو حديث، كهل أو شاب، ناضج أو ناشئ ولكن يختلف مقدار هذا التجديد، وقيمة هذا التجديد، باختلاف مفاهيم الشعراء واختلاف مزاياهم الشعرية واختلاف قدراتهم اللغوية، واختلاف عصرهم»[2] فالتجديد هاجس شعري يظل مرافقاً للنص دائماً وأبداً.

وما يثير التساؤل هنا هو حقيقة هذا الضمير الذي يأتي في نهاية السطرين (الهاء) فعلى من تعود الهاء هنا ؟

يصعب علينا العثور على المصدر التي تعود إليه الهاء، وإذا كانت تعود على الأكؤس مثلا فإن الدلالة سوف تتركز حول العلاقة بين المعاناة والدور الذي تؤديه الكتابة الشعرية، واليراع هنا إحالة الذات المغيرة، المحركة المجددة، الذات القادرة على إثبات جدارتها من خلال محاولة تجسيد سر النص .

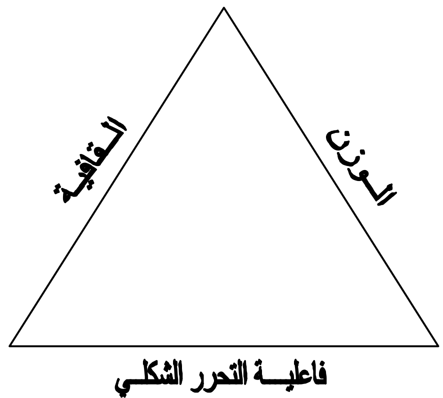
ويحضر الرمز(3) بكل ما يحيل إليه من أبعاد التجاوز، فالشاعر يتجاوز من خلاله الثنائيات التي تمثل الحضور الإنساني القوي، تتجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة تعتمد الثلاثيات بقوة، والثلاثة هو رمز للأبعاد الكونية، فللكون ثلاثة أبعاد (الطول، العرض، العمق)، إضافة إلى كونه رمزا اختراقيا، لأنه يخترق التقابل الذي تكرسه الثنائيات، وشكليا يهم هذا العدد الشكل التقليدي للبيت (الصدر، العجز).

ويتسق هذا العدد مع الأفكار التجديدية التي تغتني من الأوزان الخليلية بشكل ما ومن القافية أيضا مع اعتماد الحرية في هذا الاغتناء وبالتالي تصبح الثنائية التقليدية

1- أحمد الغوالمي : ديوان الشاعر أحمد الغوالمي ، ص59 .
2- أحمد سليمان الأحمد : رؤية في التجديد والتقليد، الموقف الأدبي، العدد 68، دمشق، كانون الأول 1976ص17.

(الصدر، العجز)، (الوزن، القافية) على شكل ثلاثية : (الوزن، القافية، التحرر من كليهما) .

والعدد(3) هو رمزلشكل هندسي آخر وهوالمثلث الذي تتجسد من خلاله الكثير من الموجودات الكونية، وضلعاه هنا يمثلان: (الوزن، القافية)، أما أساسه فهو خرق شكل القصيدة العمودية وتحقيق فاعلية التحرر الشكلي. ويمكن التمثيل لهذه الثلاثية كما يلي:



الشكـل رقم: -3-

وتمتد هذه الثلاثية بقوة من خلال النص وتنطلق دلالات الولادة والتجدد والخصب، من خلال لفظ زاخرات، فالنماء ودلالات الخصب تطبق على الذات من خلال هذه الثلاثية التي تمنح النص أفقا أرحب، غير أن هذا التجاوز نابع من قوة داخلية ماضوية تحوله في المقاطع الموالية إلى مرحلة الثنائيات من جديد (بيضا، سود) وهكذا يتحول عالم الكتابة إلى سر من أسرار الألوان، في دلالة على التقابل فالأول ينفي الثاني والثاني ينفي الأول، غير أن هذه الثلاثية ما تلبث أن تعاودها لمسات التجديد (الأبيض، الأسود، الأحمر).

اللون الأبيض هو رمز الكمال، الصفاء والطهارة، أما الأسود فهو رمز الغياب الخوف واللاجدوى، في حين يصبح اللون الأحمر رمزا للتمرد.

وإذا تأملنا هذه الثلاثية من زاوية أخرى سوف نجد أن الأبيض يرمز لقوة الماضي بينما الأسود يحيلنا على دلالات الحيرة، ويبدو الأحمر وقد ارتبط بالحاضر المسكون بهاجس التغيير.

وتأتي الحركة المفصلية الثالثة :

لو تركنا السيل رقراق الخرير[1]

ليحملنا نحو استكمال العالم ألحلمي الذي أحالنا عليه في البداية ،فهذا العالم الحلمي ينطلق هذه المرة، بفعل(لو) وتبدو لو أقرب إلى عالم الحلم من (ليت) ويعود العالم الحلمي بكل ثقله:

لو تركنا السيل رقراق الخرير

في سفوح و هضاب

ومروج وشعاب

لروينا غلة السهل البهي

من سواقي الجدول الصافي الزكي[2]

إنها العودة إلى الطبيعة، هذه العودة مرتبطة بإيقاع الماضي تركنا، بكل ما يحمله فعل الترك من تغيير وحرية، تفضي إلى الانطلاق من خلال حركة جريان السيل وتعزز هذه الحركة بقوة الاندفاع الذي يسكن الطبيعة، فلفظ (رقراق) يحيلنا إلى دلالات الانسيابية والحرية البدائية التي ترادف البداية، والذات ترنو إلى النص المنطلق الحر المندفع الذي لا يأبه بكل العواقب التي تواجهه، النص الذي لا تكمن قوته في الوزن والقافية، وإنما تكمن في اغتنائها من الحرية فهي كالسيل قوية لها قدرة على تحطيم الصخور، صوتها فني صارخ و قدرتها على التغيير لا يمكن حصرها، ويحضر السفح الذي يتواتر (3) مرات في القصيدة في دلالة على التطلع نحو شيء ما قد يجمع بين المتناقضات، بين (المرتفع، المتسع) و(الطول، العرض).

إنها رغبة الذات الشاعرة في تجاوز ثنائيات الواقع، في التسامي وإدراك الحرية في شكلها المطلقي، الحرية الواقعية والحرية النصية، إن الشاعر يريد لنصه أن يتسامى أن ينطلق، أن يأخذ طريقا أفقية وأخرى عمودية، أن يطلق العنان للذات خارج الوزن والقافية،هكذا تحقق النماء للقصيدة الجزائرية تماما كما يروى السهل، غير أن الذات تحرص على أن تقرن الحرية بالجمالية كشرط (السهل البهي) مراعية

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 60 .
2- المصدر نفسه، ص 60 .

في ذلك أصول الشعر العربي تماما كما ينطلق الجدول من منبعه الأول: الجدول الصافي الزكي . وتعبر هذه العلاقة عن ارتباط الذات بأشكال الماضوية، أي بصرح الشعر العربي القديم (تركنا، روينا) وتستعين الذات الشاعرة برموز الطبيعة لتعبر عن تعلقها بكل معاني الانطلاق والغنائية والانفلات من كل مظاهر التكلف.

أما غنائية الطبيعة وروح الانطلاق ودلالات الانعتاق والحرية منبعها الأساس روح الطبيعة ورائحتها: (السيل، الشعر، الحر، الجدول).

إن ورود الجدول بمقابل السيل يؤكد اغتناء القصيدة الحرة من القصيدة العمودية، من المصدر الأكثر صفاء، لقد أضحت القصيدة لوحة طبيعية جميلة، لوحة مائية لها مذاق الطبيعة ولونها، لها إيقاع يذكرنا بعوالم الرومانسيين .

غير أن الارتداد يأتي في شكله الماضوي (لصدى السفح أهبنا) حيث تسبق شبه الجملة الفعل الماضي، وكأني بالشاعر يعود إلى عالم الحقيقة حين يدرك أن السفح لا يمكن بلوغه، وأن العالم الحلمي الذي يتراءى للذات من بعيد يبقى مجرد عالم مغيب وينطلق العقل الباطن باحثا عن مبرر لهذا الفشل، فالسفح يرمز للصدى الذي يحيلنا إلى دلالات الإعادة، إنه اليأس الذي يعيد الذات إلى عالم الواقع، ويتم استحضار الدين ليرمي عليه بكل ثقل الذات .

ويتحول الحلم إلى واقع مر وترفض الذات أن تتحول إلى مجرد صدى لتلك الأصوات الجديدة لذلك تستميت في العودة إلى الماضي، ويأتي الفعل الماضي المبني للمجهول (منحنا) المرتبط بالأنا الجماعية في إحالة إلى قوة مغيبة تكرس الماضوية بكل ثقلها وبكل ارتباطاتها اللغوية والدينية، أما النوم فهو إحالة إلى الغياب الذي يعايش الحلم، وهو عتمة تحول دون إدراك الحقيقة، إن الرغبة في التجديد أضحت نوعا من العار:

بئس ما نأتيه من خزي وعار

وذوونا أركسوا في شر نار

عالم الغيب طواهم

بنعيم قد حباهم

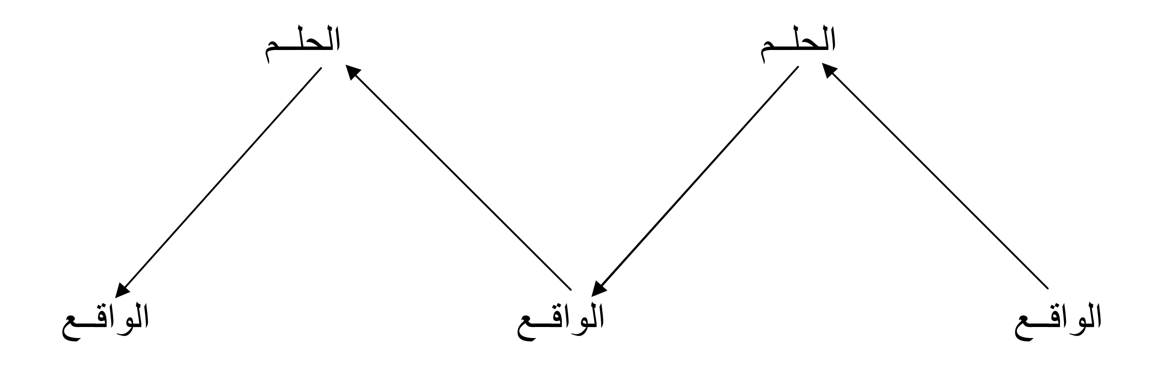
من أنين للضحايا

ورجيع للسفوح [1].

لقد تحول التمرد على الشكل العمودي إلى خيبة كبيرة، إلى خيانة وعار أيضا ويحدث هذا عندما تتساوى التضحيات الجسام التي قدمها الجزائريون في سبيل تحرير الوطن، تتساوى باللغة الماضوية وبكل الأشكال العمودية وبالثنائيات التي تحكمها ثنائية أولى أساسها (الصدر، العجز) .

ويربط الشاعر بين أشكال الماضوية وبين صور النعيم والخلد، وتعم دلالات الأنين، وتتعالى أصوات الضحايا منادية كل الأحياء؛ أن احملوا شعلة الثورة وواصلوا الجهاد. ولا يملك الحلم أمام هذه الصورة إلا أن يتحول إلى رجيع لأنين الضحايا، وتكرس الياء في لفظ الرجيع صور اليأس والاستسلام عندما تستسلم الذات الشاعرة لثقل الماضي، فتأبى الاعتراف بالقصيدة الحرة .

وهذا الرسم البياني يوضح حركيات الواقعي والحلمي داخل النص:



الشكل رقم: -4-

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 60 .

III. حركية الإيقاع في قصيدة (أنين ورجيع):

ويتأسس النص الذي بين أيدينا عروضيا على تفعيلات بحر الرمل، وقد قدمه الدكتور عبد الله حمادي في كتابه (أصوات من الأدب الجزائري) على أنه نص خاضع للأوزان الخليلية شأنه شأن القصائد التقليدية، ويكمن الاختلاف في طريقة العرض عندما يكتب النص على شكل أسطر كما في القصيدة الحرة، وعروضيا هذه القصيدة: «لا تخرج عن دائرة بحر الرمل، ولكن الشاعر لم يلتزم فيها بنظام الشطرين أو الشكل المصراعي، بل مزج بين التام والمجزوء، كما أنه لم يلتزم بروي واحد بل نوع في الأشطر وخالف بين روي الصدر وروي العجز في البدء حيث كان يجب أن يكون تاما وفي الختام كان المجزوء، فجاءت التفعيلات سالمة حينا ومزحفة أحايين أخرى فنجد على سبيل المثال فاعلان تتحول على إلى فاعلات فتعطي خببا، ونجدها أحيانا فاعلات فتعطي قصرا».[1]

وهكذا يكتب الدكتور حمادي قصيدة أنين ورجيع بشكل مصراعي خليلي كما يلـــي:

ليت شعري ما لطير لا يغرد   للربيع الباسم الثغر الضحـوك

لـجمـــال زاخر بالفاتنـات   لـشعور طـافح بالـذكريـات

لبـــلابل السعود   للزهـور للـــورود

للرعود للـــبروق   للصبوح للغـــبوق[2]

وبحر الرمل من البحور الغنائية الحزينة التي تناجي الذات، وتتسق تفعيلات الرمل مع هذه الغنائية، وفي أحيان كثيرة يكون الإيقاع العروضي مسؤولاً عن هذه المسحة الرومانسية التي تميز النص بكامله.

ويؤكد محمد مفتاح على الخاصية الذاتية الموضوعية للإيقاع فهو «ليس قالبا جاهزا عاما و إنما هو مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر واجتماعيته فيأتي بطيئا أو سريعا، طويلا أو قصيرا وبحسب مقصدية المحلل (واجتماعيته أيضا)، فقد يقع التماهي بين المحلل و الشاعر وقد يحصل التباين بينهما،و قد تكون مراتب وسطى

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 67 .
2- المصدر نفسه، ص 67.

بين الحدين»[1] ونحن سنحاول جاهدين من خلال هذه القراءة أن نصل درجة التماهي أو نقاربها حتى نعطي الإيقاع حقه من الدراسة .

البنية الإيقاعية الداخلية :

تطالعنا نغمة تتراوح بين الشدة والمرونة، إنه الإيقاع الناجم عن تكرار حرف الراء، وزيادة على كونه حرفا مكررا في ذاته، فإنه يعطي الإيقاع نغمات متتالية شديدة، ولأن الراء يستحوذ على أعلى نسبة حضور داخل النص مقابل حضور الحروف المتبقية، فإن الإيقاع سوف يتميز بالحركية والانفعالية ذلك أن حرف الراء من الحروف الانفجارية التي سماها القدماء شديدة وقوية بما تحتاجه من جهد عضلي لساني، ولذلك فهو أكثر وضوحا في السمع. و يزيد هذا الوضوح في سيطرة الراء على كامل النص، كما يزيد في قوة ظهورها، وربما يعود هذا إلى كون الراء حرفا شديدا مكررا.

والملاحظ في النص أن الراء يرتبط كثيرا بحروف المد التي تزيده وضوحا وإضافة لكون الراء من الناحية الصوتية، يتميز بعلو الإيقاع، فهو حرف ذلقي «ويبدو أن كلمة (الذلاقة) هنا لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف وهو القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعثم، فذلاقة اللسان كما نعلم، صورة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام » .[2]

وإلى جانب الراء نجد إيقاع (اللام) الذي يأخذ الصدارة في كل سطر(تقريبا) واللام حرف مرن يحيل على دلالات الرفض والتعالي، وإيقاعيا يمنح إيقاعا خاصا للنص، إيقاع يتميز بالحيوية، فهو إيقاع سلمي يتميز بنوع من الخفة، فاللام حرف منحرف شديد، وهو من حيث المخارج ينشأ عن حافة اللسان إلى الطرف وما فوقهما.

والملاحظ أن اللام يحضر إما حرف جر، أو مقترنا بألف المد الطويلة مشكلا بذلك لا (النافية) لذلك فإيقاعه يتميز بالتجديد والقصر، وهكذا (فالراء واللام) هما الحرفان اللذان يشكلان حضورا صوتيا قويا داخل النص ويشكلان معا إيقاعا فريدا

1- محمد مفتاح: دينامية النص، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 63.
2- حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المرجع السابق، ص 102.

متوازيا يتراوح بين (اللام والراء) بين السكينة والانفعال، فالراء يبث الحيوية و يمد النص بحركية إيقاعية متواصلة.

هذا التزاوج الإيقاعي منبعه التزاوج الدلالي بين (النص الواقعي والنص الحلمي) ويرتبط حرف الراء بحروف المد(الواو، الألف، الياء). من خلال (شعري، الورود، البروق، ترياقا، الصراع، اليراع، أحرار، يريها، زاخرات، رائحات، حيارى، رافلات، رقراق، الخرير، مروج، روينا) وهذا ما يشكل إيقاعا موسيقيا خاصا حين يؤلف بنية إيقاعية أساسها الراء التي تنفرد في كل مرة بواحد من حروف المد.

وترتبط إيقاعات الراء بحركة كسر قوية تزيدها الياء تماديا في الارتباط بالذات، ويتحرك هذا الإيقاع بانتظام نحو الأمام عندما يصبح إيقاع الكسر الواجهة المميزة لإيقاع الراء في الأسطر الأربعة الأولى، ويعمق التنوين شعورا حادا بالحزن والانكسار داخل الأنا عندما يرتبط بالحروف التي يقع عليها النبر، ويبدو أن إيقاع الحركات المعربة يسير في صف الشاعر .

وينبعث إيقاع ما محاولا تجاوز مرحلة الانكسار هته، إنه إيقاع الانتظار المجسد من خلال حركة اللام المنطلقة في الإيقاع رافضا كل صور الحزن والأسى، وإيقاعيا يمكننا استحضار المقطع المحذوف افتراضيا، بهذا الشكل:

ما لطير لا يغرد للربيع الباسم الثغر الضحوك

ما لطير لا يغرد لجمال زاخر بالفاتنات

ما لطير لا يغرد لشعور طافح بالذكريات[1]

إن جدل الحضور والغياب الإيقاعي يعكس حالة صراع حادة ما بين الانكسار والانتظار، ويتغلب أخيرا إيقاع الانطلاق الذي تحركه الألف (الباسم، زاخر، طافح) يتغلب على إيقاع الانكسار وينطلق الواو محيلا إلى دلالات التقدم والتغيير والحركة .

فهذا الانكسار ليس إيقاعا تسلطيا أو نهائيا لأنه يتولى نشر عالم حلمي حيث تختفي دلالات الأسى لتعوضها إيقاعات ممتدة متوازية صفيرية ذات طابع انفعالي :

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي ، ص 58.

لبلابل السعــود

للزهور للورود

للرعود للبروق

للصبوح للغبوق[1]

وتأخذ الصيغة (الفعول) دورها في إشاعة هذا الجو الحلمي حتى أن الذات تتناسى حالة الانكسار الأولى فالواو له إيقاع ممتد يحيل إلى دلالات الاستمرارية والصمود وينشر الفعل الحلمي أبوابه الخاصة وينشر إيقاعه داخل النص .

وإيقاعيا تتميز حركات الدال في هذا المقطع بالسكون، وينشأ عن تواتر حرف الدال في آخر القافية إيقاع خاص تميزه حركة السكون والتي تشيع حالة من الانتظار بعد جو انفعالي يتلاشى شيئا فشيئا لتظهر إيقاعات البهجة التي تحمل بوادر الأمل .

أما اللام المرتبطة بالأسماء المعرفة (للزهور، للورود، للرعود)، فتزيد من قوة الإيقاع، كما تساهم في وضوح إيقاع اللام من جديد، على خلاف الأسطر الثلاثة الأولى، مم يسمح لدلالات الانفراج والمقاومة من الانطلاق مجددا متحدية بذلك إيقاع الأسى .

ويؤدي هذا التناوب داخل بنى التعريف والتنكير، إلى توازي إيقاعي يفصل مبدئيا بين الأسطر الأربعة الأولى، والأسطر الأربعة التي تليها، ويوحي هذا التناوب الإيقاعي بحركة تردد في الاختيار وكأني بالشاعر يقف ما بين عالمين (الأول معلوم و الثاني مجهول)، الأول واقعي والثاني حلمي، الأول يعيشه يعرفه والثاني يتمناه غير أنه لم يدركه بعد .

لذلك فبين المقطع الأول والثاني رحلة بحث وتباين إيقاعي، ترنو من خلالها الذات إلى الحلم مرة وتتراجع أخرى . ويتراءى لنا الإيقاع الحلمي من خلال إيقاع الانفصال والاتصال المجسد في حركتي التقدم والانقطاع، فهناك انفصال في السطر الأول بين (ليت شعري)، (وما لطير لا يغرد)، إذ يصطدم العالم الحلمي بإيقاع

1- أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، ص 58، 59 .

تساؤلي (مالطير لا يغرد)، بينما المتلقي يتوقع تقديم تفاصيل هذا العالم الحلمي، ويؤدي هذا الانفصام إلى ظهور إيقاعين: إيقاع حلمي يقابله إيقاع تساؤلي واقعي .

وإذا كان التنكير يوحي بجو من الضياع فإن التعريف يستحضر حالة من الثبات والاستقرار، لها إيقاع الماء والطبيعة، إيقاع يتواطأ مع فعل التغريد، لتتولد ثلاثية جديدة تعطي زخما إيقاعيا قويا (الطبيعة، الماء، الطبيعة)، فالماء والزمن يكرسان الحركية والاستمرارية، أما الطبيعة فتضم إليها كليهما، وأمام هذا الفعل التقدمي يظهر الفعل كفكف، ويكرس إيقاع الفاء دلالات الفوضى والقلق، ويعكس تناوب الحروف إيقاعا متقطعا يتلاشى معه الحزن شيئا فشيئا، ويرد النفي قويا لعزل حالة الكآبة:

ليست الأدمع ترياقا لدائك [1]

وبعد النفي يأتي الإثبات :

بل طموح وغلاب

بين غابات الذئاب

كم سكبنا فوق أشلاء

أكؤسا ملأى بأنات اليراع[2]

ويعطي الإثبات بعد النفي إيقاعا ارتداديا يوحي بالثقة والاستقرار، وتتولى كل من (بل، بين، كم) تحقيق التوازي الإيقاعي بين الأسطر الثلاثة، مما يعيدنا إلى الماضي بهدوئه وسكينته .

أما (أشلاء الصراع) فلها إيقاع متميز داخل النص بأكمله، وتوحي بحدة الصراع ومرارته، كما تستحضر لغة الذكرى من جديد .

ويتوالى الإيقاع التساؤلي من خلال التوازي الذي يتولى تعزيز هذا الإيقاع من سطر إلى آخر، ويتزايد المد الإيقاعي شيئا فشيئا حتى يصل درجة المائية والانطلاق من خلال كثرة الجموع التي تعبر عن فيضانية الذات (زاخرات، غاديات، حيارى

1- أحمد الغوالمي ، ديوان الشاعر أحمد الغوالمي ، ص59 .
2- المصدر نفسه، ص 59.

ذاهلات، رافلات...)، وترد هذه الألفاظ بشكل متواز داخل الأسطر، مما يعطي للنص زخما إيقاعيا كبيرا.

ويعاودنا إيقاع النفي الذي يتوازى مع النفي في السطر الأول (ما لطير لا يغرد) مشكلا صورة للرفض، أمّا الإضافات فتأخذ مكانها في السطور الأخيرة مشكلة بذلك توازي يعلن ضمنيا عن اقتراب نهاية النصين وتعمق هذه الإضافات إيقاع الحاجة كما تحيلنا إلى دلالات الارتباط بين الشاعر والنص وبين الذات والوطن (غابات الذئاب، غلة السهل، سواقي الجدول، عالم الغيب، صدى السفح) .

IV. بنية الرموز في قصيدة (يافتح لك الإنماء):

تطالعنا هذه القصيدة بثلاثية إسمية (الأرض، البارود، الأشلاء**)** وهذا الحضور الاسمي الأولي يوحي بالرغبة في تحقيق شرعية ما .

وتعود بنا الأرض في رمزيتها إلى الطبيعة في حضورها الأمومي الأول وفي امتداداتها النمائية وفي دلالات الخلاص التي تحملها، والأرض تمنح البارود وجوده فهو يصنع منها، والبارود رمز للتدمير والموت والنهاية أيضا، أما الأشلاء فهي علامة الموت الإنساني والشكل النهائي للجسد الذي يؤول إلى الأرض.

ويعكس الحضور الأولي للأرض دلالات الامتداد والاتساع الذي يشمل الانتماء والاحتواء وعلاقات التكامل والتآلف والصراع، إنها الأرض بؤرة الصراع وموطنه وهي هدفه أيضا، فلا شيء قبل الأرض لأنها تكرس الإحساس بالارتباط وبالانتماء لذلك تجمع الأرض في رمزيتها كلا من البارود والأشلاء .

ويغدو كل عنصر في هذه الثلاثية مكملا للآخر، وتتحول إلى بناء متصل يختزل دورية الزمن من خلال تلاقي عدة عناصر، ويعمد الشاعر للربط بين هذه العناصر باستخدام حرف العطف (الواو) .

ويستحضر الشاعر التضحية في إحالة إلى رمزية الموت ولونه الذي يتسق مع لفظ (حمراء)، وإلى رمزية الحياة أيضا نظرا لما تقدمه التضحية من آفاق لحياة أخرى .

هذه التضحية تصبح معبر الثورة ووسيلتها لإدراك الحرية المنشودة في فلسطين وفي كل بلد عربي إسلامي .

ويحيلنا الزرع على فعل إنمائي قوي، فالزرع يكون للبذور، أما الغرس فيكون للأشجار الصغيرة، في إشارة إلى أن الثورة والمقاومة لن تكون من فلسطين فحسب وإنما ستكون من كل العرب والمسلمين الذين سيغرسون مقاومتهم في أرض فلسطين الطاهرة، وسيكون هدفهم تحقيق الفتح المبين، والفتح دلالة التغيير التام والانتقال من مرحلة الضعف إلى مرحلة القوة، وتنادي الذات الفتح وتدعو له ويبطن النداء آليا

رغبة في التواصل، أما حضور المصدر بدل الفعل فيتسق مع دلالات الرغبة في وحدة الصف العربي، وكأنه يرى في الفعل عجزا أو قصورا عن مجاراة قوة الفتح .

ويعود استخدام الأسماء المنفردة مجددا (الأرض، الزرقاء) في دلالالة على رغبة الذات في إضفاء الشرعية المستحقة على أرض فلسطين، أما الجمع بين الأرض والسماء فيحيل إلى علاقة التوازي التي تحكم نصوص الشاعر ،وتتجسد هذه العلاقة ما بين الموت والحياة من خلال هذه الحقول الدلالية، كما ترمز السماء إلى التطلع نحو المستقبل والرغبة في تجاوز الواقع، « واتجاه الفاعلية نحو المستقبل يعني الحركة والاستباق ولا يتنافى مع إضاءة الماضي أو مع أمواج الحنين متى كان ذلك سيتقصى أبعادا إنسانية جديدة ويسلح الحدس الشعري بطاقات روحية جديدة»[1]، الطاقات التي تبعثها هذه الرموز لا محالة تكريس فاعلية التغيير والتجاوز وطاقة نصية جديدة.

1- خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط3، دار الفكر، بيروت، 1987، ص 86.

V. شعرية القافية:

القافية فيما يخص معناها الفني الإجرائي « مصطلح يتعلق بآخر البيت،يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها و حركاتها»[1]. و هي عند الخليل بن أحمد: «آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت »[2]

وتعتبر القافية من أهم العناصر الإيقاعية داخل النص الشعري،و عروضيا تعتبر القافية ضرورية في النص العمودي، وهي «ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وهذا يكوِّن جزء هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن »[3].

ويرى إبراهيم أنيس أن التعريف الخليلي والتقليدي بعامة لا يخلو من تكلف وتصنع، فمن «الواجب ألا تحدد القافية في أطول صورها وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور، وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه »[4]

وسنعتمد على هذا الرأي لأنه يقترب كثيرا مما نود تقديمه لأن شعرية الإيقاع القافوي تتركز أكثر في أقصر صور القافية .

وللقافية دورها الحاسم و حضورها القوي و فاعليتها المتحركة فهي تمد القصيدة بجملة من الأبعاد فتعطيها بعدا من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي .

وهكذا لم تعد القافية مجرد جزء يمكن حذفه أو الإبقاء عليه وكأنه قطعة مستقلة ترصف لتتم الوزن، لذلك « فليست هي من تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، موقع اتحاد الكتاب العرب: -http://www.awu dam.org، دمشق 2001، ص47.
2- المرجع نفسه، ص 47 .
3- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي ، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي ،القاهرة 1965.ص 246.
4- المرجع نفسه. ص246.

التي تحددها»[1] وبالتالي فهي لاتسبق النص وإنما تولد معه وبه ومن خلاله ومن خلالها يتركز الوزن النهائي لذلك فهي أهم بؤرة إيقاعية في النص .

ونحن في هذا المبحث لن نتناول الإيقاع معزولا عن الدلالة، لأن هدف الدراسة هو رصد علاقة المتخيل الشعري بالإيقاع. والسؤال المطروح هنا: إلى أي مدى يمكن أن يرتبط الإيقاع بالدلالة، وكيف يؤثر كل منهما على الآخر ؟

وإذا عدنا إلى النص الذي بين أيدينا آخذين ما قاله ابن جني حول تقارب الحروف لتقارب المعاني بعين الاعتبار، فسنجد أن كلمات القافية (الأشلاء، أصداء، حمراء، الإنماء) تعكس دلالات الجمع بين رموز الحياة والموت، التضحية إصرارا على الحياة .

ويعتمد النص نظام التقفية المختلطة، ويسمح هذا النوع التقفوي للشاعر بـ «اختيار مناطق التقفيات بلا تخطيط مسبق مما يجعلها أقل عرضة لتوليد الملل عند المتلقي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها »[2]

وتتواتر الهمزة في آخر القافية بعد حركة المد، أربع مرات لتغيب بعد ذلك طيلة الأسطر الموالية ولا تظهر إلا في السطر ين الرابع عشر والخامس عشر لتعود مرة أخرى إلى حالة الغياب الأولى حتى السطرين الثالث والعشرين والرابع والعشرين وهما السطران الأخيران من النص، ويشكل التكرار القافوي للهمزة إيقاعا متوازيا حيث يمثل قبضة إيقاعية على كامل النص فهو قوي في الأسطر الأولى ،معتدل وسط القصيدة يرد بالاعتدال ذاته آخر النص، وكأنه كماشة تحتوي النص إيقاعيا، وهكذا تتواتر الهمزة آخر القافية 8 مرات، مشكلة بذلك أعلى نسبة حضور بين حروف أواخر القوافي المتبقية، إذا علمنا أن هذه الحروف هي: التاء، النون ، الميم، الكاف، اللام .

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، 48 .
2- المرجع نفسه، ص63.

والملاحظ أن الهمزة هنا ترتبط بحركة السكون، الذي يتسق مع دلالات مفردات القاقية (أشلاء، الأصداء) بما توحي به من دلالات الانتظار والتخوف مما يمكن أن يحمله المستقبل لفلسطين .

أما الميم فلها إيقاع تحريضي قوي يبث دلالات التصميم والمواجهة ويعبر عن مراحل فاصلة من المقاومة ويبقى السكون الحركة المميزة للميم مشكلا بذلك تلاؤما بين الإيقاع التقفوي ودلالات القصيدة، فالسكون تعبير عن دلالات المجهول، فمستقبل القدس بات مجهولا في ظل تنامي الوجود الصهيوني. كما أنه تعبير عن الانتظار؛ انتظار انفرج لهذه القضية .

وتلتقي كل من الميم والهمزة في ورودهما بعد حرف مد طويل مفتوح، ويتسق المد، مع دلالات الرغبة في التحدي والانطلاق في المقاومة، إلا أن الواقع يفرض مرحلة سكونية من خلال الهمزة والميم .

ويبدو أن الذات باتت عاجزة عن كسر حاجز الانتظار لذلك نجدها تلجأ إلى ذوات أخرى لتخفف حدة الانتظار واللاجدوى ولتكسر رتابة الخوف، تلجأ إلى الذات الإلهية ليغدو الانتظار توكلا، فالله سيحمي القدس من دنس الصهاين، ومجد العرب سيدفعهم إلى الأمام .

لكن الذات تعود إلى مرحلة الانتظار مجددا، وهذه المرة تقل النبرة الحماسية، فعودة الهمزة أقل حدة، أما الكاف التي تمز أواخر مفردات التقفية في نهاية النص فيتمتع بقوة إيقاعية كبيرة ترتبط بأسى عميق وشعور بالحزن لا آلت إليه فلسطين نو يتجسد هذا الحزن في حركة الكسر التي تميز الكاف .

أما اللام فيأتي كي يرفض هذا الانكسار متجاوزا مراحل الحزن والأسى التي جاءت موازية لإيقاع الكاف، ويدعم هذا الرفض بحركة مد طويل مفتوح، معلنة رفض الاحتلال الصهيوني بكل أشكاله، رافعة شعار التحدي والصمود.

وتأتي الهمزة كي تختم القصيدة وكأنها تعود إلى مرحلة الصمت الأولى، فهذا النص سيبقى أنشودة ما لم تحوله الأجيال إلى حقيقة تماما كما سيظل النصر حلما أو معجزة ما لم تحوله الأيادي العربية إلى حرية .

خاتمة:

من خلال هذه الدراسة التحليلية لقصائد ديوان الشاعر أحمد الغوالمي يمكننا أن نخلص إلى مجموعة من النتائج التي تفرض حضورها كما يلي:

- الشعرية عند أحمد الغوالمي ليست شعرية قادمة من توقيع الخارج وإنما هي شعرية داخلية تغتني من التجربة الشعرية الخاصة بالذات المفعمة بروح الانتماء الوطني بالنسبة للجزائر، والقومي في أبعاده الإسلامية والعربية .
- شعرية المتخيل عنده تقوم على قاعدة التوازن والحوار بين مجموعة من العناصر التي تتآلف فيما بينها حينا وتتصارع آخر، لذلك جاءت في النهاية محققة للتوازن البنائي.
- يقوم المتخيل في بعض تمفصلاته على شعرية التمرد ومحاولة الانفلات وفي الوقت ذاته يخضع لسيطرة فنية خاصة بالذات الشاعرة، لذلك يأتي موقعه صلة بين عالمين إبداعيين مفترضين .
- شعرية المتخيل لدى أحمد الغوالمي لها انتماء وهوية لأنها تستعيد العلاقة القائمة ما بين الذات وحدود إنمائية كثيرة تتجسد نصيا .
- تقع شعرية المتخيل في منطقة التماس ما بين الواقع المادي للذات والعوالم الفوقية لذلك فهي شعرية قائمة على التوازن الفني.

وأخيراً نأمل أن يكون هذا العمل المتواضع خطوة في طريق التعريف بالشاعر أحمد الغوالمي والالتفات إلى نصوصه التي ما تزال بحاجة إلى الكثير من البحث والتقصي .

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1. أحمد الغوالمي: ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، تحقيق د عبد الله حمادي، وزارة الثقافة مديرية الفنون والآداب، الجزائر 2005.
2. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ط2،تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1981 .
3. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق محمود محمد شاكر، دط، موفم للنشر، الجزائر، 1991.

ب- المراجع :

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ط3، المكتبة الأنجلو مصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1965 .
2. إحسان عباس: فن الشعر ،ط1، دار صادر، بيروت، 1996.
3. أحمد بلبداوي: الكلام الشعري من الضرورة إلى البلاغة العامة، ط1، دار الأمان، الرباط، 1997.
4. أحمد فرشوخ: حياة النص دراسات في السرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004.
5. العربي الذهبي: شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، ط1، شركة المدارس، الدار البيضاء، 2000.
6. بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، ط1،المدكز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003.
7. تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
8. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دط، دار المغارب، القاهرة، دت.

9. جون كوهين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، دط، دار غريب، القاهرة، 2000.
10. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
11. حسن ناظم:
- مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، 1994.
- البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.
12. خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط3، دار الفكر، بيروت، 1987 .
13. رشيد نظيف: الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، ط1، شركة المدارس، الدار البيضاء، 2000 .
14. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.
15. صلاح فضل:
- أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1996.
- قراءة الصورة و صورة القراءة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1997.
16. عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث و المعاصر، دط، دار الهدى، عين مليلة، دت.
17. عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
18. عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود و الزمان رؤية فلسفية للشعر، دط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.

19. عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار الوصال، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1994.
20. عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري، دار البعث، قسنطينة، 2001.
21. عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، دط، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 198 .
22. عبد الله الغنامي:
- المرأة و اللغة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
23. عثماني الميلود: الشعرية التوليدية مداجل نظرية، ط1، شركة المدارس، الدار البيضاء، 2000 .
24. علي أحمد سعيد:
- الثابت والمتحول تأصيل الأصول، ط5، دار الفكر، 1986.
- الثابت والمتحول صدمة الحداثة،ط5، دار الفكر، بيروت، 1986.
- الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1994.
- مقدمة للشعر العربي، ط2، دار العودة ، بيروت، 1975.
25. علي خدري: نقد الشعر مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، 1998.
26. فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب،ط1، مكتبة الثقافة الدينية الظاهر، القاهرة، 2004.
27. فرانسوا مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة الولي محمد و جرير عائشة، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003 .
28. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهرالجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1995 .

29. محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز فرهود: الأسلوبية و البيان العربي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، 1996 .
30. محمد مفتاح:
- تحليل الخطاب الشعري،ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.
- دينامية النص، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
31. مروان فارس: علم الإبداع عند جبران خليل جبران ناديا تويني
32. هيوج سلفرمان: نصّيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم، ط1، المركز القافي العربي، الدار البيضاء،2002 .
33. وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركزالرئيسي، بيروت، 2003 .
34. يوسف وغليسي: الشعريات السرديات قراءة إصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دط، دار أقطاب الفكر، 2006.

ج- **الدوريات :**
1. مجلة عالم الفكر، العدد 2، وزارة الإعلام، الكويت، 1984 .
2. مجلة الموقف الأدبي، العدد 102، إتحاد الكتاب العرب دمشق، 1979.
3. مجلة الموقف الأدبي، العدد 68، إتحاد الكتاب العرب دمشق، 1976.

د- **المواقع الإلكترونية:**
1. موقع إتحاد كتاب العرب، http://www.awu-dam.org .
2. http:// www.mdrsty.net/vb/showthread.php ?p=7062 - 286k .
3. Doha – Qatar http://www.al-watan.com .

ملخص البحـث:

يتولى موضوعنا الموسوم بـ(شعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي الجزائري) البحث في أهم الآليات التي تحكم المتخيل الشعري من خلال قصائد الديوان، وبحكم اختيارنا للمتخيل كزاوية للدراسة، وللشعرية كعلم يعيننا على تقصي حركية المتخيل وقانونه، فقد كان لزاما علينا أن نبدأ الدراسة بفصل نظري نرصد من خلاله مفاهيم كل من الشعرية والمتخيل. وبعد التطرق لمصطلح الشعرية غربيا وعربيا، عرجنا على بناء مفهوم الشعرية قديما لدى اليونان مع أرسطو، ثم لدى العرب مع كل من الجرجاني وحازم القرطاجني، كما عرضنا لأهم النظريات التي حاولت صياغة قانون أدبي خاص بها والقصد يتوجه إلى كل من الرومانسية والرمزية والبرناسية، غير أن القانون الأدبي الخاص بهذه النظريات يفتقد إلى الدقة العلمية التي عرفتها الشعرية ببزوغ فجر اللسانيات مع "فيرديناند دي سوسير"، وأمام هذا التحول الكبير في تاريخ الشعرية نشأت علاقة وطيدة ما بين اللسانيات والشعرية أدت إلى تقويض الكثير من المفاهيم التقليدية ومن أهمها النظرة التاريخية إلى اللغة والتي هيمنت طويلا على الخطاب الأدبي. وهنا عرضنا لأهم الآراء التي تكشف عن ماهية العلاقة القائمة مابين اللسانيات والشعرية. وفي نهاية هذا المبحث الخاص بالشعرية قدمنا عرضا موجزا عن أهم النظريات الشعرية المعاصرة من خلال عدة مصطلحات.

أما المبحث الثاني فاختص بالمتخيل ومن خلاله حاولنا إلقاء نظرة على مفهوم الخيال أولا عند العرب ثم الغرب، ومنه انتقلنا إلى المتخيل محاولين تقصي مفهومه من خلال عدة مفاهيم من قبيل(الواقع، الإدراك) ومن ثم تحولنا إلى(شعرية المتخيل) في محاولة منا لتقصي أنماطها معتمدين على نظرية "جيلبير دوران" (المتخيل الأنتربولجي) والتي أفادت بدورها مما قدمه جان بوركوس هذه النظرية سوف تقدم لنا مجموعة من الآليات التي ستعيننا في مباحثنا التطبيقية. وبعد هذه المباحث نصل إلى مبحث جديد ألا وهو(الطبيعة البنائية لشعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي). وهو المبحث الذي أردناه صلة الوصل بين الفصل النظري والفصول التطبيقية .

أما الفصل الثاني فموسوم ب(المتخيل البلاغي) ومن خلاله حاولنا تقصي أهم الآليات التي تحكم هذا المتخيل، وقد اخترنا الاستعارة نظرا لانفتاحها الدلالي ولقدرتها على خلق الرموز باستمرار، لذلك ربطناها مباشرة بالرمز اعتمادا على ما قدمه بول ريكور، وهذا ما مكننا من رصد حركية النص بفضل بعض الإجراءات البنيوية التي كان لها الدور الكبير في كشف مجموعة من الثنائيات التي طغت على الصور الاستعارية داخل نصوص الديوان، هذا إلى جانب حضور قوي لعدة صور منها(الانتماء، الاختراق،التغبير، التمرد...) والتي تحكمها عدة ترسيمات وموجهات خاصة بنظريات (المتخيل الأنتروبولوجي)، كما عرض هذا الفصل لحضور قوى الاستشراف والاستبصار التي تتميز بها الصور، ولانفتاح هذه الصور على تاريخ الجزائر الحافل بالمتغيرات، كما عرضنا لتلك الرموز التي تستحضر المرأة،أو تلك التي تخص الكتابة بوصفها فعلا تمرديا قويا .

أما الفصل الثالث فخصصناه للمتخيل الشعري من خلال القصائد الحرة(أنين ورجيع، يافتح لك الإنماء) وعرضنا للبنى التركيبية في قراءة أولى لحركة الأفعال والأسماء والحروف، ثم عرضنا لحركية الصور كقراءة ثانية انطلاقا من دلالات القراءة الأولى، وصولا إلى البنية الإيقاعية التي تعتبر مكملا للقراءتين الأولى والثانية. وقد سمحت لنا هذه القراءات برصد حركية المتخيل الشعري والقبض على أهم القوانين والترسيمات التي تحكمه كما مكنتنا من الكشف عن فضاءات الحلم التي ترنو إليها الذات، محاولة بذلك تبني التجديد الذي ظهر بظهور الشعر الحر، وتتبدى هذه الرغبة من خلال القراءات الثلاث معلنة حركة التغيير التي تميز كل النصوص.

Summary:

Our topic entitled the poetics of Imagination whose the basic dynamics that control the poetic imagination through author is the Algerian "AHMED El-GHAWALIMI" deals with research in the poems compiled and by virtue of our choosing imagination as an angle of study, and of poetics as a science enabling us to examine the dynamics and rules of the Muse, we were compelled to start the study with a theoretical section through which we could observe the concepts related to both poetics and the Muse .

And after treating the term "poetics as viewed by the west Arabs, we shifted to the formation of the poetics concept of old by the Greeks in the person of Aristotle, and then by the Arabs in the persons respectively of EL-DJERDJANI and Hazim the Carthaginian, besides dealing with the main theories which attempted to formulate a literary law specific to them (ie poetics and the Muse) with the intention to move to all three library Streams: Romanticism, symbolism and Bernacism. But the library law related to these theories lacks the scientific accuracy which poetics knew with the advent of linguistics thanks to ferdenand DE SAUSSURE. And before this great change in the history of poetics, a close relationship was set between linguistics and poetics which led to the substitution of numerous traditional concepts among which is the historical view to language and which prevailed for a long time on literary oration. And at this point, we exposed the basic views which point out the nature of the link existing between linguistics and poetics. Closing this study, bearing on poetics with a summary of the chief contemporary poetical theories through several terms.

As for the second research study, it dealt with the Muse through which we tried to have a look on the imagination concept first as seen by the Arabs and then by the west before cleaning with the Muse in an attempt to shed light on it through various concepts such as "reality" and "Conception", and then we shifted to studying the poetic Muse in an attempt to examine its different types, relying on Gilbert Doran's theory (the anthropological Muse) including John Borkos's contribution. This theory is bound to supply us with a number of mechanism that will help us in our practical research works after which we came to a new research study namely (the structural character of the poetical Muse by Ahmed El-Ghawalimi) this latter we meant as a hyphen between the theoretical and the practical sections .

As for as the second section is concerned, (the Rhetorical Muse) and through it we tried to examine the chief mechanisms that control this type of Muse, and we chose the metaphor because of its wide semantic value and its power to create the required language symbols on a regular basis, that’s why we linked it (in the metaphor) directly to symbol, depending for that on Paul Ricor's work in this field. This enabled us to examine the dynamics of the text thanks to some structural steps whose great part made it easy for us to find out a series of secondary facts which were prevalent in the metaphoric figures such as (appurtenance, penetration, substitution, revolt) that are controlled by several pictures and orientation related to theories of anthropological Muse. Also, this section presented the powers of insight and spiritual awareness inherent in image, and the openness of these image on the history of Algeria that is full of changes. And we also dealt with stands as a strong act revolt .

As to the third section we reserved it to the poetical Muse through free poems (lamenting, locution) that entice your diction. And we treated the constituent structures in a first reading of the derivation of verbs, nouns and letters. next we tackled the dynamics of images as a second reading from the meanings of the first reading to end in the rhythmic structure that is regarded as a complement to the dynamics of the poetical Muse and get a grip on the chief rules and regulation controlling it, besides enabling us to find out the realm of dream to which the self aspires, hence trying to adopt novelty that came into existence with the advent of free poetry, and this aspiration is born from the three reading proclaiming the movement of change that characterizes all texts .

Sommaire

Notre sujet intitulé: La poétique de l'imagination chez "AHMED EL GHAWALIMI EL DJAZAÏRI" vise l'étude des principales dynamiques qui gèrent l'imaginaire poétique et ce à travers des poèmes.

Notre travail commence par une partie théorique, à travers de laquelle ou aborde les concepts de la poétique et de l'imaginaire, vu l'importance de la poétique et de l'imaginaire comme étant une science qui facilite la détermination la loi de l'imaginaire.

Après avoir abordé le concept de la poétique chez les arabes et les occidentaux on a abordé la notion de la poétique chez les grecs avec Aristote puis chez les arabes avec "DJURDJANI" et "HAZIM EKARTADJANI" comme, on a touché les principales théories qui ont tenté se créer une loi littéraire spécifique à elle (Romantisme, symbolisme) cependant, sa loi manque de précision scientifique qu'a connu la poétique à la veille de la linguistique avec "Ferdinand De Saussure".

Alors de forts lien sont nés entre la linguistique et la poétique conduisent à la démolition de plusieurs concepts classiques surtout: la vision historique de la langue qui a longtemps, prédominée le discours littéraire. À la fin de ce chapitre on a présenté un bref exposé des théories poétiques contenu poraines.

Le 2eme chapitre s'est préoccupé de l'imaginaire et commence par la notion de l'imagination puis l'imaginaire ensuite la poétique de l'imaginaire dans une tentative d'investigation de ses types en se fondant sur la théorie de "Gilbert De Ran" (l'imaginaire anthropologique) qui a puisé à son tour de Jean Borcos, cette théorie

va nous présenter un ensemble de dynamisme qui vont nous aider dans notre pratique. Enfin, on arrive à la nature constructive de la poétique de l'imaginaire et c'est l'élément qui lie la théorie à la pratique.

La deuxième partie sous titré "L'imaginaire rhétorique aborde les principaux mécanismes gouvernant les métaphore, et nous avons opté pour la métaphore vie son ouverture sémantique et son aptitude à créer continuellement des symboles ce qui nous a permis de cerner la dynamique du texte en se basant sur des techniques structurales qui avaient un rôle important dans la découverte des paires qui abondaient dans les métaphores.

Alors que nous avons réservé le troisième chapitre pour la poétique de l'imaginaire à travers les poèmes libre (Anine Wa radjiâ) et nous avons abordé les structures constitutionnelles dans une première lecture de dynamique des verbes, des noms et des lettres, ensuite la dynamique des images comme une deuxième lecture à partir des significations de la première lecture, jusqu' au la structure rythmique qui représente un complément de la première et de la deuxième lecture. Ces lectures, nous ont permis d'observer la dynamique de la poétique de l'imaginaire, et d'avoir les lois et les règlement principaux qui la contrôle, en plus elles nous ont permis de découvrir les espaces des rêves, quels nous admirons, éprouvant avec ça d'adopter la nouveauté qui c'est parue à la découverte de la poésie libre, cette intention se montre à travers les trois lectures, en déclarant la dynamique de changement qu'est distingué tous les textes.

فهرس الموضوعات

العنوان .... رقم الصفحة